ХРАНИТЬ НАСЛЕДСТВО – ВОВСЕ НЕ ЗНАЧИТ
ЕЩЕ ОГРАНИЧИВАТЬСЯ НАСЛЕДСТВОМ

ЛЕНИН

# ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

## 27-28

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
1 · 9 · МОСКВА · 3 · 7

# ОТ РЕДАКЦИИ

«Прошлое — небезупречно, но упрекать его бессмысленно, а вот изучать необходимо», — говорил Горький на I съезде советских писателей. Эта мысль настолько ясна, что в особых комментариях не нуждается. Совершенно очевидно, что прошлое подлежит научному исследованию во всем своем объеме; в частности — прошлое литературное. Только при всестороннем охвате литературного движения той или иной эпохи, только учитывая все многообразие участвующих в нем литературных течений, мы сможем получить о нем полное и исчерпывающее представление.

Таковы, в самых общих чертах, те соображения, которыми руководилась редакция, выпуская в свет настоящий том, посвященный русскому символизму — ведущему отряду русской буржуазной литературы начала XX века.

Судьба русского символизма и отдельных его деятелей интересна и поучительна. Путь, пройденный лучшими представителями этого направления — Брюсовым, Блоком, — с исключительной наглядностью свидетельствует о том, что как бы ни было буржуазно-ограниченно творческое сознание того или иного художника, как бы ни было оно отягощено грузом определенных представлений, навыков, традиций, под знаком которых формировалась его творческая личность, — этот художник находит в себе силу к преодолению своей ограниченности, если только он по-настоящему честен и правдив. И наоборот — он обречен на гибель, если свою литературную честность и правдивость он приносит в жертву фетишам тяготеющих над ним буржуазных представлений. Это блестяще подтверждается тем плачевным итогом, которым завершилась долголетняя, хотя и бесславная, деятельность Мережковского, Гиппиус и им подобных.

Цикл статей, открывающих настоящий том, не претендует, разумеется, на исчерпывающее разрешение всего круга проблем, которые ставит перед исследователем литература русского символизма.

Эпоха символизма только теперь становится предметом научного исследования. Сколько-нибудь широких, обобщающих работ, посвященных русскому символизму, мы пока еще не имеем. Это объясняется отчасти и тем, что богатый и многообразный документальный материал литературного движения этих лет до сих пор не только не приведен в полную ясность, но даже выявлен и учтен лишь в незначительной части. Работа по такой первичной его систематизации потребует, очевидно, еще многих лет. Осуществлению этой задачи, конечно, частичному и предварительному, посвящен второй раздел сборника. Естественно, что в первую очередь редакция сочла необходимым сосредоточиться на неизданных текстах, на документальных свидетельствах жизни и творчества наиболее близких нам литературных деятелей того времени, хотя на определенном этапе своего творческого развития и связавших себя с символизмом, но в дальнейшем сумевших понять всю реакционность символизма, как художественного миросозерцания, как определенной философской и эстетической доктрины, и нашедших в себе мужество порвать с ним.

В полной мере отдавая себе отчет в неравноценности публикуемого материала, редакция полагает, однако, что весь он может претендовать на внимание читателя. Сказанное относится как к неизданным художественным произведениям, статьям и письмам Брюсова, так и к юношескому дневнику Блока, являющимся важнейшим источником по изучению ранних лет его жизни, и к мемуарам Андрея

Белого, являющимся одним из основных мемуарных памятников эпохи, хотя и требующим со стороны читателя сугубо критического отношения.

Литературное наследство этих писателей — Брюсова, Блока, в меньшей степени Андрея Белого — заслуживает, естественно, внимания в первую очередь. Поэтому в настоящем сборнике не только отведено значительное место публикации нового документального материала, освещающего их деятельность, но и предпринята попытка учесть, хотя бы библиографически, весь этот материал, в той мере, в какой он вообще поддается учету в настоящее время. Эта оговорка необходима, ибо какая-то часть этого материала, притом, следует думать, довольно значительная, до сих пор остается под спудом; имеем в виду материал частных собраний, пока еще не ставших достоянием научной общественности. Этой последней задаче посвящен третий раздел сборника — раздел обзоров.

Таковы те краткие замечания, какие редакция считает необходимым предпослать настоящему тому.

В подборе иллюстративного материала редакция следовала по пути, установленному в предыдущих томах нашего издания, стремясь не только к тому, чтобы проиллюстрировать печатаемые тексты, но и к тому, чтобы представить иконографический и художественный материал, связанный с русским символизмом, с наибольшей полнотой, хотя бы он и не был прямо связан с текстовой частью тома.

# ФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИКА РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Статья В. Асмуса

## I. ПОЛИТИЧЕСКОЕ ЛИЦО РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Русский символизм выступил на рубеже XIX—XX вв. одновременно и как художественное — поэтическое—течение, и как течение философское, и как особое направление эстетики. Во всех этих разнообразных своих проявлениях символизм обнаружил определенное общественно-политическое лицо — представляя собой один из видных фактов общественно-политического развития и расслоения русской буржуазной интеллигенции XX в. Общественно-политическое содержание символизма не менее сложно, чем его философское или художественное содержание. Даже на внешний взгляд символизм не представляет единства, распадается на группы, а иногда осуществляется в деятельности отдельных, не склонных к участию в литературных объединениях и группировках лиц.

Насколько сложен символизм, видно из судьбы, постигшей виднейших его представителей в эпоху Великой социалистической революции. Одни из вождей символизма, как, например, Мережковский, стали политическими эмигрантами, злейшими врагами победившего революционного народа. Другие, как, например, Андрей Белый и Максимилиан Волошин, приветствовали революцию, как факт социального и политического освобождения народа, но остались чужды и даже враждебны философским и научным основам революционного мировоззрения революционного класса. Третьи, как Блок, не только радостно встретили бурю социалистической революции, но нашли в себе мужество открыто порвать с теми кругами буржуазной интеллигенции, которые видели в Октябрьской революции «разрушение цивилизации» и тянули символистов в стан контрреволюции. Четвертые, как, например, Валерий Брюсов, не только приняли Октябрьскую революцию, как событие всемирно-исторического значения, уничтожающее общество эксплоататоров, призывающее к жизни и творчеству миллионы трудящихся, но решились претворить свою идейную оценку события в практическое действие, вступили в ряды партии рабочего класса — партии большевиков. И все эти люди числились когда-то в одном течении, носившем общее название.

Не менее сложны и идейные — теоретические, философские, эстетические — корни и источники русского символизма. Философы и эстетики символизма не в большей степени однородны, чем его публицисты и политические писатели. Одни, как Бальмонт, исходили из бесформенных, бледных и пустоватых теософических мечтаний, не заслуживающих названия теории и философии. Другие, как Валерий Брюсов, чуждались теоретической философии и вырабатывали собственные эстетические принципы через изучение искусства и критики западных, главным образом, французских символистов, восходивших своими корнями к французскому же и — отчасти — немецкому философскому и эстетическому романтизму. Третьи, как

Мережковский, черпали теоретические основы из философско-исторических, эсхатологических и христологических схем, антитез, сопоставлений и параллелей. Четвертые, как Вячеслав Иванов, искали теоретической опоры в философии и эстетике античного мира, преломленной через истолкование Фридриха Ницше, а также в эстетике немецкого идеализма и — особенно — романтизма. Пятые, как Андрей Белый, порывисто и страстно переходили от одной философской школы к другой, от Владимира Соловьева к Канту и Вагнеру, от Канта к Шопенгауэру, от Шопенгауэра к Ницше, от Ницше к оккультизму и антропософии Рудольфа Штейнера. Шестые, как Блок, скептически относились ко всякому абстрактному теоретизированию и предпочитали строить свое понимание искусства, опираясь на непосредственные впечатления личной и общественной жизни, на личный художественный и общественный опыт.

Все это сложное, представленное большим кругом лиц, в том числе несколькими очень крупными художественными дарованиями, течение необычайно поучительно отражало в своем развитии сложные противоречия общественной жизни России XX в. В идейной эволюции символизма отобразились и русско-японская война, и богатейший событиями период революции 1905 года, и реакция, последовавшая за подавлением революции, и империалистическая война, и Октябрь. На всех этих этапах своего развития, отражавших этапы классовой борьбы, потрясавшей великую страну и составлявшей основное историческое содержание ее существования, символизм, несмотря на беспрерывно происходившее в нем внутреннее расслоение, внутреннюю борьбу его групп и фракций, отколы отдельных лиц, сохранял некоторое основное единство, которое позволяет говорить о нем, как об определенном течении русского искусства XX в.

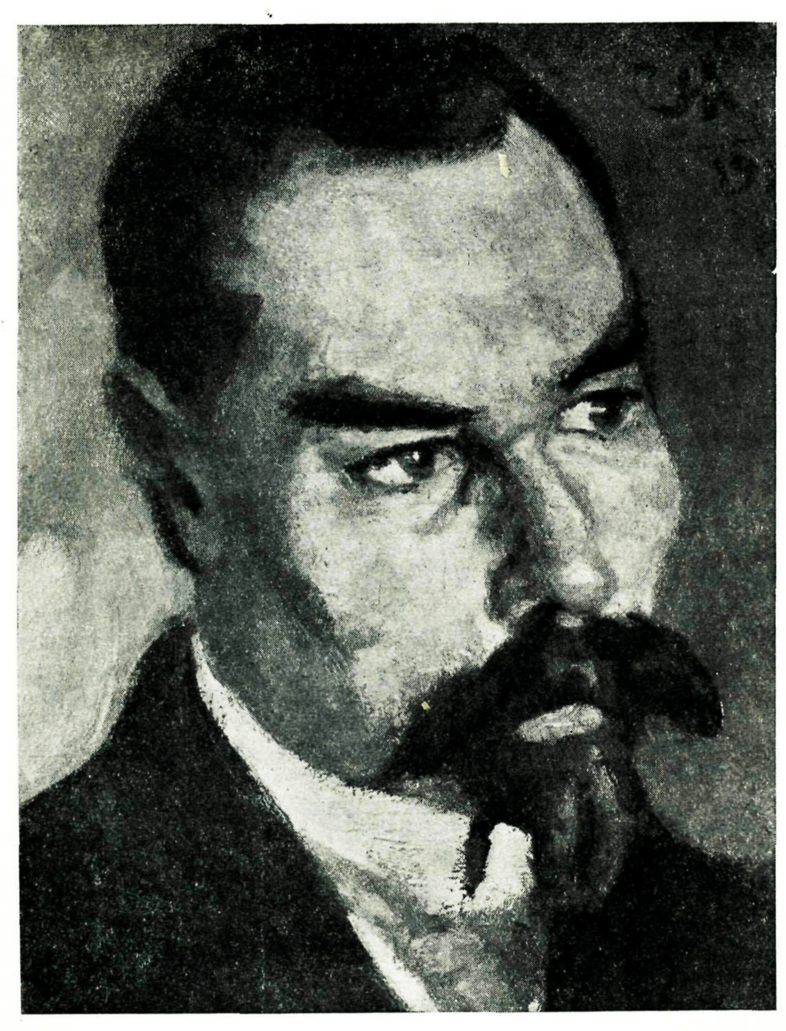
Определить основной идейный центр этого течения не так-то легко. Какие авторы, какие литературные группы, какие издания, какие теоретические настроения, в какой период их развития представляли идейное лицо символизма? Что ближе к идейной сущности символизма: эстетическое мировоззрение Брюсова, или философско-теософические, эстетические и литературоведческие работы Андрея Белого, или статьи Блока о русской интеллигенции? «Новый Путь», или «Весы», или «Факелы»?

Мы не думаем полностью решить этот вопрос в небольшой работе, нами здесь предлагаемой. Но мы полагаем, что определить направление, в каком следует искать решение задачи, в настоящее время уже возможно.

Одна из крупных ошибок историко-литературного анализа, допущенных в отношении символизма, состоит в том, что символизм часто определяли, как течение исключительно художественное, сравнительно далекое от общественной жизни и борьбы. Общественные позиции символистов не раз определяли, как позиции людей, которые искусством, прелестью рифмы, энергией художественного изобретательства пытались оградиться от жизни, от ее актуальных общественно-политических проблем. В символизме часто пытались усмотреть явление деградирующей художественной культуры, для которого все культурные проблемы превращаются в проблему искусства, а все проблемы искусства — в проблемы формы.

В этом понимании символизма бесспорно правильно отразился один из результатов идейного развития символизма, но никак не его сущность. Действительно, от теоретических — литературоведческих — работ символистов до теорий литературного формализма, выступившего в первые годы империалистической войны, тянется прямая генетическая — хотя и не единственная — нить. Напрасно в свое время теоретики формализма пытались представить дело так, будто русский формализм возник, как реакция против идеалистических и мистических учений символизма, как стремление

противопоставить априорным умозрительным построениям позитивное истолкование реальных фактов искусства. Повышенный интерес к «фактам искусства» и прежде всего к такому «факту» его, каким является ф о р м а, бесспорно чрезвычайно характерен для символизма. Влияние работ Андрея Белого и — отчасти — Валерия Брюсова на возникновение формалистических методов литературоведения — неоспоримый и, кажется, уже даже никем серьезно не оспариваемый факт. Ниже будет показано, что этот факт —



ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ
Эскиз к портрету С. Малютина. Масло. 1912 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва

не случайность и что в самой сути символизма были заложены черты, которые должны были вести теорию символистов по склону формализма.

И все же эти черты — производные, не выражающие подлинной природы символизма. Природа же эта состоит в том, что русский символизм возник, как течение, поставившее своей задачей разрешение не одних только формально-художественных, но, в первую очередь, п р а к т и ч е с к и х — философско-исторических, этических, общественно-политических — задач. По разъяснению Андрея Белого — разъяснению, особенно знаменательному

именно потому, что Андрей Белый был автором знаменитых статей о формальном строении русского стиха,— художественные формы— «лишь эманация человеческого творчества; идеал красоты — идеал человеческого существа; и художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведет к преображению личности» («Символизм», стр. 10). «Правы законодатели символизма,— писал тот же Андрей Белый,— указывая на то, что последняя цель искусства — пересоздание жизни. Последняя цель культуры — пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в практические» («Символизм», стр. 10).

Взгляд этот на искусство и культуру, оформленный Андреем Белым в понятиях неокантианской «теории ценностей», имел, однако, отнюдь не теоретическое только происхождение: он был внушен символистам поколения Андрея Белого всем ходом развития русской жизни. В годы, предшествовавшие первой русской революции, основная задача, сознававшаяся огромными массами людей, состояла действительно в «пересоздании жизни», точнее говоря, в революционном изменении общественного строя огромной страны, заживо придавленной гниющим колоссом самодержавия и буржуазно-помещичьим гнетом.

Философско - религиозные, философско - эстетические формулировки о «пересоздании жизни» были не чем иным, как идейной перелицовкой, при помощи которой писатели-символисты осознавали для себя те самые задачи, которые, отнюдь не в таком трансформированном виде, ставили перед собой более широкие круги буржуазной интеллигенции накануне революции 1905 г. Ход первой революции, с беспощадной трезвостью разоблачавшей истинный классовый политический смысл всех формул, лозунгов, программ и теорий, неумолимо вел к тому, что неясные фразы о «пересоздании жизни» должны были наполниться конкретным содержанием. Такие события, как поражение в Манчжурии, 9-е января, всеобщая забастовка, Московское восстание, требовали более ясного и конкретного ответа на вопрос, в чем должно было, по представлению символистов, состоять провозглашенное ими, как неотложная задача, «пересоздание жизни». Символизм должен был раскрыть политический смысл своей «философии культуры» и «эстетики». Наиболее полно смысл этот был раскрыт символистами в ряде статей, рецензий и заметок, напечатанных в журнале «Весы» за 1904—1909 гг. «Весы» были центральным органом символистов, средоточием их лучших литературных и публицистических сил в наиболее важные годы литературной истории символизма, в наиболее критические годы расслоения буржуазной интеллигенции.

Внимательное изучение содержания «Весов» сразу обнаруживает ошибочность версии, представляющей символизм сугубо эстетическим, чуть ли не аполитичным литературным движением. Изучение это представляет огромный политический интерес. «Весы» — не только художественный, но и публицистический орган русского буржуазного искусства эпохи первой революции и реакции, представленный талантливыми поэтами, прозаиками, критиками и теоретиками. Формация русского символизма, в лице Андрея Белого, Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова, Эллиса, выступала, как определенное общественно-политическое течение в литературе. Эти поэты и теоретики были вместе и публицистами, политическими писателями. Их журнал быстро, чувствительно и в определенном классовом смысле реагировал на политические события и явления современности.

Начиная с самых первых книжек журнала и вплоть до последней, вышедшей в конце 1909 г., «Весы» были не только эстетическим, но и боевым публицистическим органом. В критических статьях, в рецензиях, в библиографических заметках «Весы» откликались не только на факты литературной и художественной жизни, но также и на события жиз-

ни общественной и политической. На протяжении шести лет своего существования журнал «Весы» великолепно отражал, а во многих отношениях даже упреждал эволюцию русской буржуазной интеллигенции.

Русский буржуазный либерализм — в силу условий исторического развития классовой борьбы в России и хода революции 1905 г. — сложился, развивался и действовал, как движение реакционное, антидемократическое и контрреволюционное. Литературным изложением и саморазоблачением сущности политического направления буржуазного либерализма в публицистике оказался знаменитый сборник «Вехи». «Для современной эпохи,— писал В. И. Ленин в своей статье о «Вехах»,— характерно то, что либерализм в России решительно повернул против демократии» («О «Вехах»,— Сочинения, изд. 2-е, т. XIV, стр. 221).

Литературным — эстетическим, критическим и поэтическим — саморазоблачением той же, по сути антидемократической, сущности буржуазного либерализма в искусстве оказался журнал символистов «Весы». Редакторы, идеологи и авторы «Весов» далеко не ограничивались изложением своих взглядов по вопросам поэзии и искусства. Они писали о русской революции и конституции, об интеллигенции, о пролетариате, о большевиках, о демократии, о свободе слова и т. д. Они пытались на страницах своего журнала осуществить переоценку всей истории русской литературы и литературной критики. Они вели яростную кампанию против одних писателей и прославляли других.

Мемуары Андрея Белого — сознательно или бессознательно — скрадывают, скрывают, затушевывают всю эту, порой чрезвычайно темпераментную, острую и целеустремленную, контрреволюционную по сути борьбу русского символизма. Мемуары эти превратно изображают и ту крупную роль, которую сам Белый играл в «Весах» и во всем развитии символизма.

Все направление журнала «Весы», развивавшегося в годы первой русской революции и в годы послереволюционной реакции, было не только антипролетарское, антисоциалистическое, но и антидемократическое. К «Весам» в полной мере применима ленинская характеристика веховского либерализма: «В данное время,—писал Ленин о «Вехах»,—либеральной буржуазии в России страшно и ненавистно не столько социалистическое движение рабочего класса в России, сколько демократическое движение и рабочих и крестьян, т. е. страшно и ненавистно то, что есть общего у народничества и марксизма, их защита демократии путем обращения к массам» (Сочинения, т. XV, стр. 221).

Именно эту линию — борьбы против демократии — проводили «Весы». «Для нас, представителей символизма, как стройного миросозерцания,— писал Эллис,— нет ничего более чуждого, как подчинение идеи — жизни, внутреннего пути индивидуума — внешнему усовершенствованию форм общежития. Для нас не может быть и речи о примирении пути отдельного героического индивидуума с инстинктивными движениями масс, всегда подчиненными узкоэгоистическим, материальным мотивам» («Весы», 1907, XII, стр. 67).

Борясь против демократии, символисты боролись против ее литературы и искусства. Они систематически клеветали на Горького, стремились внушить своим читателям мысль, будто Горький перестал существовать, как художник, с тех пор, как он стал в ряды партийных пролетарских писателей.

Под псевдонимом Антон Крайний Зинаида Гиппиус писала по поводу выхода в свет романа Горького «Мать»: «Какая уж это литература? Даже не революция, а русская социал-демократическая партия сжевала Горького без остатка» («Весы», 1907, VII, стр. 58).

Уже в 1905 г. «Весы» устами Сергея Кречетова и И. Смирнова объявили своим читателям, «будто Горький умер, как писатель». Эти утверждения

для приличия сдабривались лицемерными напоминаниями о первых рассказах Горького, романтику которых критики всячески стремились противопоставить революционной тенденции и реалистическому письму позднейшего Горького — друга и ученика Ленина. «Померк,— писал Сергей Кречетов,— дерзновенный пришелец, бандит, презиравший размеренность жизни. И если Горького кто-либо (!!) чтит теперь, то не за то, что он пишет» («Весы», 1905, III, стр. 94). И совершенно в тон Сергею Кречетову И. Смирнов утверждал, будто Горький «исписался» и будто ключ его творчества, «брызнувший сначала свежей струей, превратился теперь в грязную лужу» («Весы», 1905, IV, стр. 48). В статье «Проект всеобщего примирения» высказывалось клеветническое утверждение, будто успех Горького, почитавшегося в течение десяти лет (1898—1908) «первым у нас писателем», нельзя объяснить ничем, «кроме пресловутой «кривой», которая вывозит», и будто Горький «никогда не выдвигался над уровнем второстепенного бытовика» («Весы», 1908, IV, стр. 47). В статье «Господа рассказчики» реакционнейший идеолог «Весов» Борис Садовской, договорившийся — в другой книжке того же журнала — до архилакейского умиления перед «кротостью и благородством Александра второго» («Весы», 1906, III—IV, стр. 92), злобно глумился над талантливым пролетарским писателем Серафимовичем, ругал его за пролетарскую тенденцию («Весы», 1909, II, стр. 83).

На ряду с Горьким, Серафимовичем, постоянным объектом яростной критики «Весов» были и писатели-народники. Под псевдонимом Ptyx один из группы символистов-весовцев—Борис Садовской—нападал на Короленко. И здесь в вину этому честному писателю ставилась публицистическая тенденция его писаний, а переход Короленко в ряды журналистики трактовался, как нечто для писателя постыдное и презренное: «Этот раздутый кружковой критикой,—писал Садовской—типично-провинциальный «быто»-писатель-интеллигент, уже лет пятнадцать, как заткнул начавший иссякать фонтан своего писательства, окончательно перейдя на амплуа журналиста» («Весы», 1909, I, стр. 91).

Обрушиваясь против «публицистики», символисты имели в виду не публицистику вообще, но только публицистику демократическую. Против антидемократической контрреволюционной публицистики они не только ничего не имели, но они сами усердно ею занимались и отводили ей много места на страницах своего небольшого журнала.

Линия этой весовской публицистики отчасти совпадает с линией «Вех», отчасти же прямо-таки опережает «Вехи». Острота классовых и политических боев, сделавших первую русскую революцию «репетицией» революции Октябрьской, сделала революционную буржуазную публицистику 1905—1909 гг. также ареной «репетиции» многих идей, веяний и течений, которые во всей своей отчетливости и обнаженности выступили значительно позже. Актуальная ценность изучения этой реакционной публицистики в том, что изучение это помогает выяснить теоретические, идейные истоки и прообразы современных буржуазных реакционных и даже иногда прообразы современных фашистских «идей». История идейного развития русского символизма, и в частности развития «Весов», полностью подтверждает это наше утверждение. Вот некоторые факты.

В глазах перепуганных революцией либералов «конституция» 17 октября представлялась крайним пределом революционных достижений. Все, что шло дальше этой «конституции», т. е. вся действительная борьба пролетариата и трудового крестьянства против самодержавия и буржуазии, вызывала у них глубочайшую ненависть: ибо она угрожала государству и культуре помещиков, купцов и фабрикантов. В страхе перед дальнейшим движением революции русский буржуазный либерализм, открыто порвавший с демократией, начинает славословить военную силу и полицейскую организацию, ограждающую «порядок» от покушений подлинной демократии. С «Ве-

хами», призывавшими русских граждан благословлять помещичье-буржуазную власть, «которая одна своими штыками и тюрьмами еще ограждает» интеллигентов «от народной ярости» («Вехи», 1909, стр. 88), перекликаются еще более откровенные в этом вопросе «Весы». Еще до выхода в свет «Вех» сотрудник «Весов» Вл. Каллаш взял на себя дело защиты злейших жандармов, шпионов и доносчиков России Николая I. В рецензии на книгу М. Лемке «Николаевские жандармы и литература» Каллаш свысока высмеивал книгу Лемке именно за то, что она «пылает запоздавшим лет на 70 негодованием против Булгариных, Бенкендорфов, Фоков и учиняет им свирепый разнос» («Весы», 1908, III, стр. 97). «Пора бы, наконец,—поучал этот апологет николаевского Третьего отделения,— прекратить «разнос» Булгариных и Бенкендорфов—давно бы их можно было понять (!) и поставить на соответствующую историческую полочку». Борис Садовской изо всех сил старался доказать ошибочность взгляда, будто Белинский был замучен жандармским режимом Николая I. Этот «литературовед» уверял, будто «версия» о Белинском-мученике была создана друзьями, издателями и последователями знаменитого критика, которые стремились представить его «именно таким, каким он кажется в создавшейся о нем легенде» («Весы», 1904, IX, стр. 64).

Символисты сознательно и планомерно стремились к переоценке всей истории русской критики. Они пытались дискредитировать, снизить самых великих и мощных ее представителей: Белинского, Добролюбова, Чернышевского. Неутомимый в измышлении гаденькой контрреволюционной клеветы, Борис Садовской третировал Белинского, как всего лишь «простодушного», «не слишком образованного» писателя, в личной жизни «несколько даже буржуазного» (там же, стр. 63). Эволюция Белинского состояла — по Садовскому — только в том, что «сбитый с толку друзьями» Белинский-де «под конец жизни все более и более погружался в болото ежедневности, от эстетических созерцаний уходя в крайности социализма» (там же, стр. 63). По словам этого литературного клеветника и обманщика, вступление в ряды социализма привело Белинского к тому, что он будто бы «постепенно утрачивал светлую тонкость эстетического понимания» (там же, стр. 63). После всего этого читатель не удивится, узнав от Садовского, что «нигилист — Писарев с его вандализмом явился прямым и естественным преемником социалиста — Белинского» (там же, стр. 63).

В программной для «Весов» статье «О старой и новой критике», написанной в дни великих событий первой русской революции, Садовской развернул оценку развития русской критики, напоминающую антимарксистские и антилиберальные завывания современных фашистов. В лице Садовского и других сотрудников «Весов» русский буржуазный интеллигентский либерализм порывает не только со всякой демократией, но и с самим либерализмом. Изучающим историю возникновения фашистской идеологии безусловно придется поставить вопрос о роли символизма в этом возникновении. Крупным фактом в формировании мировоззрения символистов было влияние Шопенгауэра и особенно Ницше. Влияние это начиналось с *эстетических* взглядов обоих этих философов, но простиралось значительно дальше, доходя до *этических* и даже *социальных* истоков их идей. В эстетике Шопенгауэра учения реакционного романтизма сочетались с платоновской теорией идей и с кантовско-фихтевскими основами теории познания. Противопоставление внепрактической *интуиции* понятиям интеллекта, практическим по происхождению и по природе, романтическое по духу учение о гении, как о субъекте художественного творчества, провозглашение музыки *первым* среди всех искусств, наиболее адекватно выражающим алогическую сущность мировой «воли», наконец, мысль об «искупительной» функции искусства, пресекающего будто бы посредством «незаинтересованного» созерцания волю к жизни и неразрывно с нею связанное

мировое зло, — все эти идеи эстетики Шопенгауэра оказали на символистов младшего поколения длительное и глубокое действие. Не менее сильным было действие на них идеалистического учения Шопенгауэра о мире, как о представлении для субъекта.

Усваивая онтологические, теоретико-познавательные и эстетические идеи Шопенгауэра, символисты впитывали в себя также и свойственный Шопенгауэру реакционнейший антидемократизм, презрение к массам, к их творческим возможностям, к их эстетическим потребностям, оценкам и представлениям. «Романтическое» — по литературному происхождению — учение Шопенгауэра «о гении» имело отнюдь не литературный только, но классовый и политический смысл. Ненавидевший революцию 1848 г. и демократию, не стеснявшийся открыто пропагандировать самый пошлый и гнусный антисемитизм, Шопенгауэр в области социально-политических вопросов, несомненно, один из предшественников современного немецкого фашизма.

Еще более значительным было влияние на символистов идей Ницше. И здесь, начинаясь формально с эстетики и теории искусства, влияние это восходило до самых глубоких корней этических и социально-политических взглядов певца «сверхчеловека», «расизма» и «воли к власти». Из эстетических воззрений Ницше символисты черпали еще более резкий, чем у Шопенгауэра, алогизм, выразившийся в открытии — сначала на почве греческого искусства — на ряду с мерным, логическим и гармоническим началом «Аполлона» — алогического, дисгармонического и трагедийного начала «Диониса», а также в противопоставлении биологического инстинкта интеллекту и стремлению к познанию объективной истины. Но уже эти эстетические идеи Ницше были неотделимы от составлявшей их основу реакционной социально-политической концепции, которая, при всей своей утопичности, политической наивности и противоречивости, предваряет многие «доктрины» современного фашизма. Уже в этих учениях эстетические идеи неотделимы от учения о необходимости рабства и иерархического и авторитарного построения общества, от прославления хищнической войны и от концепции «благородных рас». В конце концов, не так легко отделить то, что в расистских рассуждениях Андрея Белого периода 1909 г. навеяно чтением книг Чемберлена и Вольфинга (Эмилия Метнера), от того, что «на ту же тему» он и другие символисты могли вычитать непосредственно из книг автора «Человеческого, слишком человеческого», «Заратустры» и «По ту сторону добра и зла». С другой стороны, Мережковский и другие идеологи символизма имели известное влияние за границей, в частности в Германии. Несомненна генетическая преемственность между символизмом и самыми реакционными течениями современной нам буржуазной мысли.

Так, Садовской утверждал, что, начиная с Белинского второго периода, а следом за ним с журналистики 60-х годов, «наша художественная критика погибла в зародыше», что «у нас нет критики» и что весь исторический путь от 1850 до 1900 гг. «надо сплошь зачеркнуть, выкинуть, как пустое место», так как там-де «ничего нет».

Развивать подобную огульную оценку русской критики можно было только при условии полной дискредитации крупнейших ее представителей. Именно по этой линии и шли «Весы». На ряду с Белинским, дискредитации был подвергнут и Чернышевский. Дискредитация эта из осторожности была обставлена рядом оговорок и полупризнаний, которые должны были поддерживать впечатление полнейшей объективности. Садовской даже свысока похваливал Чернышевского, как «трудолюбивого и способного» писателя, как «талантливого экономиста», как «героя своего времени». Но тем более резко на фоне этих похвал «сквозь зубы» должно было выглядеть «развенчание» Чернышевского в качестве литературного критика. Процедив две-три двусмысленные похвалы, Садовские принимались методически

третировать великого революционного демократа. Они объявляли его «умеренным и аккуратным», «только теплым», а не горячим, «типичным представителем золотой середины». Его критические статьи обзывались «первым мостом от эстетики Белинского к вандалу — Писареву» («Весы» 1907, VI, стр. 63, 65) и т. д.

Одновременно с извращением всех оценок русской критики символисты стремились извратить самую русскую литературу. Они не только отвергали



АЛЕКСАНДР БЛОК
Портрет К. Сомова. Пастель. 1907 г.
Третьяковская галлерея, Москва

созданные критиками-демократами оценки фактов русской литературы, но стремились порой отрицать и самые эти факты, если только в них проявлялись освободительные или демократические тенденции. Так, не раз уже помянутый Садовской, с поспешностью и безапелляционностью, выдающими истинное направление его чувств и мыслей, утверждал — в рецензии на академическое издание Пушкина,— что ни в каком случае не следовало включать в пушкинский текст эпиграмм Пушкина на Карамзина («Весы», 1906, IX, стр. 50).

Вся эта весовская публицистика прикрывала свои действительные — реакционные и контрреволюционные — тенденции особой «теорией» дифференциации литературной жизни. Согласно этой «теории» публицистическая направленность русской литературы, имевшая известное оправдание в эпоху, когда в России еще не было никакой политической свободы и литература возмещала недостаток гласности и публичности в общественной жизни, утратила-де всякий смысл после «завоеваний» конституции 17 октября. Начиная с этого момента, утверждали символисты, «литература неизбежно должна была дифференцироваться: «публицистика» отойти в сферу прямой политической и парламентской борьбы, «чистое искусство» — освободиться от будто бы не нужной ему теперь политической тенденции.

Об этой дифференциации, кокетливо играя политическими терминами, писал Корней Чуковский. В рецензии на «Книгу отражений» Иннокентия Анненского Чуковский заявлял, что русская критика, которая до революции была и «парламентом, и университетом, и революционной баррикадой», после революции «наконец-то может уйти к себе в подполье и освободиться от тяжелых оков свободолюбия» («Весы», 1906, III и IV, стр. 80). «Теперь критике, — продолжал Чуковский, — нужно подполье. Там искусства не делают лозунгом политической борьбы». Обращаясь к публицистической критике, Чуковский приглашал ее представителей итти «в парламент»: «Пусть себе они идут в парламент, но что же им делать в искусстве! — восклицал Чуковский. — До сих пор им некуда было итти — и они поневоле все свои парламентские дебаты о лошадных и безлошадных вели под видом критики Фета и Достоевского».

Еще знаменательнее выражал ту же мысль Эллис. Быть может, никто из весовцев не обнажил так явно, как Эллис, глубокобуржуазную и контрреволюционную сущность русского символизма. «Если вообще странна, — писал Эллис, — теория, требующая общественного вкуса у литературы (даже у поэзии), то она является абсолютно неуместной именно теперь, когда, наконец, завершился в общих чертах процесс дифференциации искусства и общественности; когда мы уже имеем эмбрион законодательного учреждения, с одной стороны, и свободное, созидающее художественное творчество — с другой; когда всякое дальнейшее морализирование в области политики лишь затемняет рельефную группировку общественных групп» («Весы», 1907, X, стр. 56).

Повидимому, эти люди — Корней Чуковский и Эллис — даже не понимали, какое дело они творили, когда в 1906—1907 гг., во время поражения революции и начинавшегося разгула реакции, утверждали, будто задача революции уже достигнута и будто за искусством уже не остается никаких общественных обязательств. Восхищение, с каким Эллис ссылается на «эмбрион законодательного учреждения» (т. е. на Государственную думу), доказывает только то, что для идеологов символизма так же, как и для кадетов и всей либеральной буржуазии, революция «кончилась» у той черты, за которой дальнейшее ее развитие обращалось п р о т и в землевладельцев, фабрикантов и купцов. Символизм — плоть от плоти и кровь от крови либеральной, т. е., по условиям исторического развития России, антидемократической и контрреволюционной буржуазной публицистики.

Ход русской революции отражался на всех сторонах жизни, вносил изменения в содержание этой публицистики. Параллельно успехам реакции и «замирению» революционного движения изменялись и тематика публицистических и теоретических статей, их тон; в идейное руководство журналом вступали новые лица.

Разумеется, было бы ошибкой представлять весь этот процесс, по существу «веховского» развития «Весов», как процесс простой, ясный и свободный от противоречий. Поэты и писатели-интеллигенты, образовавшие

течение символизма, ощущали на самих себе гнет самодержавия и помещичье-буржуазного строя.

Символисты отчетливо видели невежественность, косность, мещанство буржуазной публики, они хорошо понимали, что эти качества не могут быть отделены от дикости и косности общих политических условий русской жизни. Поэтому символисты часто выступали крайне резко против «буржуазности» и «мещанства» русской культуры. Но эти выступления символистов никогда не были выступлениями против социальной — классовой — основы буржуазного и мещанского культурного уклада. Уродство царского и помещичье-буржуазного режима, оскорблявшее чувства человеческого достоинства, толкало символистов, по крайней мере, наиболее отзывчивых, нравственно-чутких из них, к оппозиции, к протесту против насилий и разгула дикой реакции. Более того, это чувство оппозиции и протеста толкало порой некоторых из них в сторону рабочей демократии, внушало желание познакомиться с деятелями социалистических партий, выразить им политическое сочувствие. Но все эти порывы останавливались у черты, через которую либерализм, по самой своей сути, перешагнуть не мог и не хотел. Индивидуалистический протест, облеченный в форму этической и эстетической критики общественно-политической деятельности, не покушался на подлинные социальные основы тех явлений, которые так оскорбляли моральное чувство символистов. Ненависть символистов к «мещанству» и к «буржуазности» не шла дальше представлений о необходимости таких политических изменений, которые, не упраздняя господства буржуазии, обеспечили бы возможность более свободной культурной, утонченной работы в области поэзии, искусства, критики, литературной и эстетической теории. Символисты стремились к союзу с наиболее культурными и потому, в условиях того времени, неизбежно либеральными, оппозиционными кругами буржуазии с тем, чтобы культурно просветить, облагородить эти круги, поднять их до уровня понимания утонченных явлений западной буржуазной эстетической культуры. Символисты были как раз той группой писателей, которые одной из своих первых задач считали приобщение художественной, эстетической и философской культуры России к поэтической, эстетической и философской культуре Запада. Поэты-символисты, работая над созданием русской школы символизма, работали, вместе с тем, как своеобразные посредники и пропагандисты западной культуры. Эта тенденция символизма сказалась, во-первых, в их интенсивной переводческой деятельности: Бальмонт, Валерий Брюсов, Сологуб, Эллис, Вячеслав Иванов выступали перед публикой не только, как оригинальные поэты, но так же, как и переводчики новейших и современных им французских и английских поэтов. Они знакомили, часто впервые, русского читателя с творчеством таких писателей, как Бодлэр, Верлен, Малларме, Верхарн, Эдгар По, Уитмэнн; во-вторых, «западническая» тенденция символистов сказалась в их тяге к пропаганде теоретических идей буржуазной культуры Запада: эстетических и философских. Символисты были дружны с той частью буржуазной университетской академической молодежи, которая в то время тянулась к философии и эстетике буржуазного Запада.

Вся эта своеобразная «просветительная» деятельность символистов развертывалась под знаком интеллектуального и морального индивидуализма. Только на поверхностный взгляд могло показаться, будто индивидуализм этот был направлен своим острием против буржуазных элементов русской общественной жизни и культуры. На деле индивидуализм этот был непосредственно и прежде всего направлен против демократического движения, против тех сил демократического мировоззрения, какие имелись в то время в русской общественно-политической, философской и эстетической жизни. И если символисты порой горячо и резко отмежевывались от «мещанства» и «буржуазности», то делали они это

лишь в той мере, в какой это «мещанство» и «буржуазность» не позволяли быть «до конца» индивидуалистичными.

Отсюда понятна неизбежность целого ряда противоречий в идеологии символизма. Этими противоречиями охвачены и социально-политические взгляды символистов, и их эстетические воззрения, и практика их искусства.

## II. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Противоречия общественно-политических позиций русских символистов делают многое ясным в противоречиях, которыми пронизаны их эстетические взгляды и теории. Возникнув, как новое и притом боевое течение искусства, противопоставлявшее себя всем прочим явлениям искусства, символизм с первых дней своего существования стремился выработать теоретическую программу, сложиться в эстетическое и даже философское течение. «Мы должны, — писал Андрей Белый в статье «Теория или старая баба» («Весы», 1908, IV, стр. 40), — разработать широкие лозунги символизма: должны превратить платформу в теорию; то, что мы читаем у Ницше, Уайльда, Ибсена, Метерлинка и далее у Шюре, Реми де Гурмона и Танкреда де Визана, что узнаем про теорию Малларме, еще не есть защита символизма и всего нового искусства вообще, а боевая платформа; если мы дорожим серьезностью этой платформы, мы должны углубить поднятые вопросы...».

Одним из краеугольных камней этой теории — эстетики и философии — был вопрос о назначении искусства и поэзии, об их общественной функции, о назначении поэта. Но по этому вопросу в школе символизма не было единства. Валерий Брюсов, один из крупнейших руководителей символизма, организатор, идейный вдохновитель и сотрудник «Весов», держал курс на теорию, которая стремилась представить символизм, как чисто художественное течение, и вывести из этого представления «автономию» искусства, обосновать тезис «независимости» искусства от общественной действительности и от прочих видов идеологии. В статье «О речи рабской» («Аполлон», 1910, IX, стр. 31—34) Валерий Брюсов характеризовал символизм, как «определенное историческое явление, связанное с определенными датами и именами» (стр. 33). «Возникшее, как литературная школа, в конце XIX века, во Франции (не без английского влияния), «символическое» движение, — разъяснял Брюсов, — нашло последователей во всех литературах Европы, оплодотворило своими идеями другие искусства и не могло не отразиться на миросозерцании эпохи. Но все же, — настаивал Валерий Брюсов, — оно всегда развивалось исключительно в области искусства» (стр. 32). Поэтому Валерий Брюсов отрицал подчинение искусства науке, общественности и мистике. «Символизм, — писал он, — есть метод искусства, осознанный в той школе, которая получила название «символической». Этим своим методом искусство отличается от рационалистического познания мира в науке и от попыток внерассудочного проникновения в его тайны в мистике. Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи. Когда же можно будет, — восклицал Валерий Брюсов, — не повторять этой истины, которую давно пора считать азбучной. Неужели после того, как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии. Дайте же ему, наконец, свободу» (стр. 33; подчеркнуто мною — *В. А.*).

Еще в 1905 г., в открытом письме Андрею Белому в пятой книжке «Весов», Валерий Брюсов, защищаясь от похвал Андрея Белого, включившего его в число шести ведущих русских поэтов по признаку идейной направленности их искусства, требовал, чтобы достоинство поэтов определялось прежде всего и главным образом по чисто художественным качествам их произведений. «Поэтов можно мерить, — писал Валерий Брюсов, —

только по достоинствам и недостаткам их поэзии, ни по чему другому. Если в глубинах русской поэзии суждено, как ты утверждаешь, зародиться новой, еще неведомой миру религии, если русская поэзия «провиденциальна», — то наиболее яркие представители этой поэзии и будут представителями «Апокалипсиса в русской поэзии». Если же этими представителями оказываются поэты второстепенные, это значит, что поэзия здесь не при чем. И неужели Блок более являет собой русскую поэзию, чем Бальмонт, или неужели поэзия Баратынского имеет меньшее значение, чем моя. Ты расцениваешь поэтов *по тому, как они относятся к «Жене, облаченной в солнце»*. Критики 60-х годов оценивали поэтов по их отношению к прогрессивным идеям своего времени. Оба метода подают друг другу руки. Нет, я решительно отказываюсь от чести быть в числе шести, если для этого должен з а б ы т ь Кольцова, Баратынского, Бальмонта. Предпочитаю быть исключенным из представителей современной поэзии, вместе с Бальмонтом, чем числиться среди них с одним Блоком» (стр. 38).

К этой же мысли Валерий Брюсов возвращается через год в статье, напечатанной в пятой книжке «Весов» за 1906 г. «Программы настоящих, не выдуманных литературных школ, — писал он здесь, — всегда выставляют на своем знамени именно литературные принципы, художественные заветы. Романтизм был борьбой против условностей и узких правил лже-классицизма; реализм требовал правдивого изображения современной действительности; символизм принес идею символа, как нового средства изобразительности. Объединять же художественные произведения по признакам, не имеющим отношения к искусству, значит — отказываться от искусства, значит — уподобляться «передвижникам» и апологетам «утилитарной» поэзии» (стр. 56).

Линию Валерия Брюсова, сводившего символизм к одной из школ «чистого» и «автономного» искусства, поддерживал в «Весах» и вне «Весов» Эллис. Вторя Брюсову, он нападал на С. А. Венгерова, автора «Очерков по истории русской литературы», доказывая автономность искусства, его независимость от явлений общественной жизни. «Г. Венгеров, — поучал Эллис, — один из убежденнейших и самых последовательных сторонников господствующего с давних пор в нашей «критике» воззрения, согласно которому всякое литературное явление есть, прежде всего, явление о б щ е с т в е н н о е, и, следовательно, должно оцениваться — как таковое» («Весы», 1906, V, стр. 55). «Но не доказывает ли,— вопрошал Эллис,— подобное смешение эстетики и политики в «литературу» отсталость, примитивность и того и другого элемента русской жизни» (там же, стр. 55).

Другое крыло русского символизма составили поэты и теоретики, вопреки мысли Валерия Брюсова, отрицавшие эстетическую «автономию» искусства и видевшие в искусстве деятельность, направленную на создание не одних лишь новых х у д о ж е с т в е н н ы х форм, но прежде всего новых форм ж и з н и, которые должны были, по их представлению, обновить все существование человечества, поднять это существование на высшую, свободную от противоречий и дисгармонии ступень.

Это крыло было представлено несколькими крупными поэтами и идеологами символизма, в первую очередь Андреем Белым и Вячеславом Ивановым. В известном смысле — поскольку речь шла об отрицании «чистого искусства» и эстетизма — к этому крылу примыкал и Блок. Однако, и внутри группы отрицавших брюсовский лозунг «автономности» искусства существовали немалые разногласия, приводившие порой к отколу, внутренней борьбе и полемике между виднейшими писателями символизма.

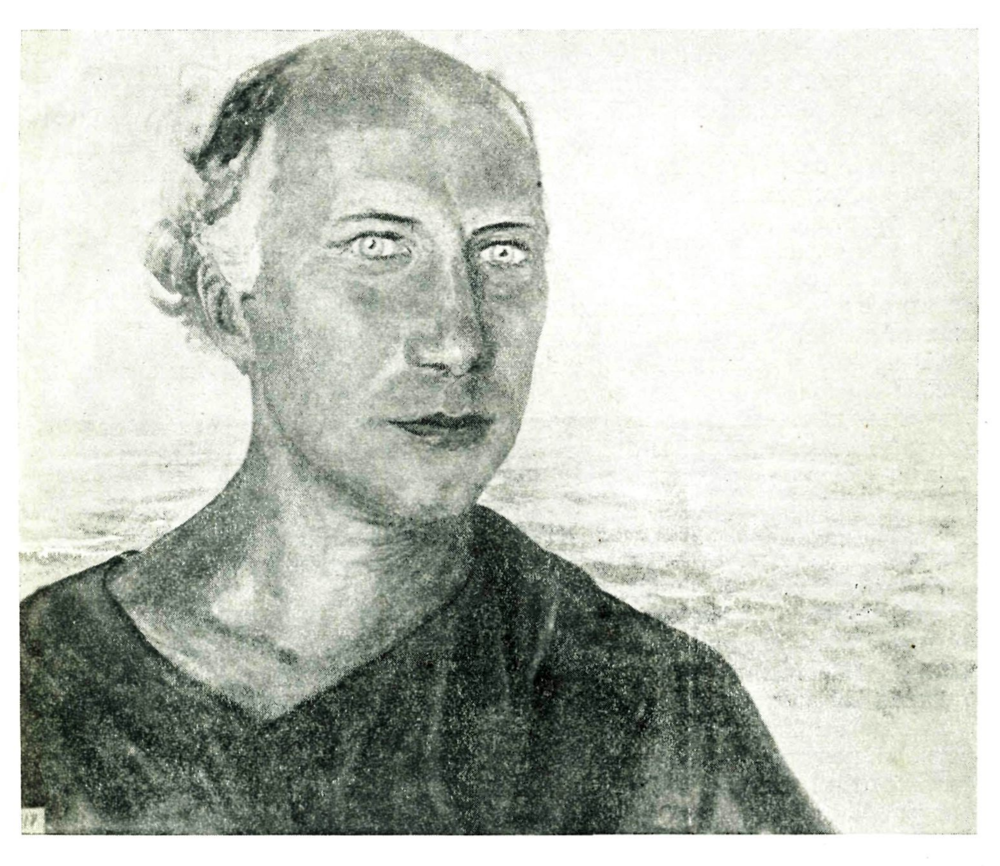
Общим идейным источником антиэстетизма и взгляда, рассматривавшего искусство, как средство действенной переделки и пересоздания жизни, были, по крайней мере, для ряда представителей этой группы, идеи Достоевского

о красоте, долженствующей спасти мир, и мистика Владимира Соловьева. Андрей Белый и Блок воспитались и выросли в атмосфере соловьевства, но затем пути обоих писателей резко разошлись. Андрей Белый в своей сложной и путаной идейной эволюции все больше и больше приближался к взгляду на искусство, который всю ценность дела художника полагал не в создании художественных вещей, но в создании нового типа жизненного творчества. Валерию Брюсову, выдвигавшему лозунг автономной ценности искусства, Андрей Белый напоминал идеи об искусстве, которые Валерий Брюсов проповедывал в 1905 г. и которые были недалеки от мысли Белого о преобразующей жизнь силе творчества. В 1908 г., в пятой книжке «Весов», Андрей Белый напомнил читателям время, когда Валерий Брюсов требовал от поэта, чтобы поэт неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством — своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. «Пусть поэт, — писал он, — творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта» (стр. 59).

В этом лозунге Брюсова эпохи 1905 г., а также в лозунге Вячеслава Иванова, утверждавшего, что символизм «не хотел и не мог быть только искусством», Андрей Белый видел открытое признание того факта, что символизм представлял «нечто большее, нежели литературную школу». «В течении, — писал Андрей Белый, — сложившемся во Франции, как литературная школа, а в Германии — как новое миросозерцание (к символистам причислял себя и Ницше), могло и должно было содержаться нечто большее, нежели рассуждение о чеканке стиха. Французский символизм, правда, создался, как литературная школа, но германский символизм слагался не только в пределах истории литературы. Признание двух крупнейших представителей русского символизма в том, что символизм — не только литературная школа, указывает вовсе не на измену заветам символистского искусства, а на характер русского символизма, оригинально выразившегося» («Символизм», стр. 1—2). «В проповеднической ноте, проявившейся у величайших символистов нашего времени Ницше и Ибсена в том, что они признают в художнике творца жизни, мы и усматриваем привнесение цели, диктуемой искусству: из искусства выйдет новая жизнь и спасение человечества» (стр. 3).

Но именно требование, чтобы искусство стало творчеством новой жизни, ставило теоретиков символизма лицом к лицу перед политической действительностью современной России. Современность эта взывала, вопила голосами миллионов угнетенных, бесправных и забитых людей о необходимости действительно существенного, сверху донизу, пересоздания социальных основ жизни. Действительность эта породила могучее революционное движение и героическую большевистскую партию, возглавлявшую это движение. Действительность эта создала революционную ситуацию, перешедшую в подлинную — первую русскую — революцию.

В условиях героической борьбы революционных рабочих и крестьян против самодержавия и буржуазии лозунг о жизнетворческой силе искусства, выходящей за пределы творчества одной лишь художественной красоты, не мог не получить дальнейшего разъяснения. Подлинный смысл этого лозунга и подлинная проверка его истинной направленности были возможны не иначе, как при условии внесения полной ясности в отношении группы символистов к тому действительному — революционному — «пересозданию» жизни, начало которого знаменовали первые шаги революции 1905 г. Художники, всерьез полагавшие смысл искусства в его способности творить новую



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
Портрет А. Остроумовой-Лебедевой. Акварель. 1934 г.
Собрание художника, Ленинград

жизнь, не могли уклониться от ответа на вопрос о том, как относятся они к начатому революционным пролетариатом и всей революционной демократией творчеству новых форм жизни.

Мысль, по которой искусство призвано творить новую жизнь, не была оригинальным достоянием символистов. Мысль эту впервые в новое время развил в «Письмах об эстетическом воспитании» Шиллер. Уже эстетика Шиллера обнаружила, что постановка вопроса о жизнетворческой силе искусства, независимо от вопроса о революционной переделке социальных устоев жизни, не только бесплодна, но является результатом уже сложившегося, готового отрицательного отношения художника к революции, результатом неверия в освободительную мощь революционного действия. Называя красоту «нашей второй созидательницей» (Письма, XXI, стр. 462), Шиллер старался, вместе с тем, убедить читателя в неспособности революционного действия быть созидателем разрушенной насилием гармонии и красоты человеческого существа. «Каждую попытку такого изменения государства,— утверждал Шиллер,— следует считать несвоевременной и все надежды, основанные на этой попытке, химерическими до тех пор, пока раздробление внутреннего человека снова не прекратится и его природа не разовьется с достаточной полнотой, чтобы самой быть художницей и поручиться за реальность политического создания разума» (Письма, VI, стр. 438).

Уже во времена Шиллера взгляд этот был признаком крайней политиче-

ской отсталости немецкого бюргерства. Эстетика Шиллера подменяла реальное действие общественного преобразования «видимостью» (Schein) эстетической игры. Уже эта эстетика была попыткой ухода филистерски настроенного художника от действительного разрешения остро сознававшихся им самим социальных противоречий, попыткой защиты от революционной борьбы, которая одна только и могла устранить или создать основы для устранения этих противоречий.

В эстетике Достоевского тезис Шиллера не просто воспроизводится в формуле «красота спасет мир», но превращается в боевой лозунг реакции, в прямое, полное ненависти к революции отрицание всех форм революционной борьбы. Эстетикой, на ряду с религией, великий романист реакции пытается поразить ненавистный ему дух революции.

В прямой преемственности с эстетикой Шиллера и Достоевского стоит и тезис символистов об искусстве, призванном творить новую жизнь. Тезис этот вовсе не является простым убеждением символистов в великой творческой силе искусства. Тезис этот выполняет в их устах оборонительное, объективно-реакционное значение: он имеет целью не только оградить искусство и художников от прямого, непосредственного участия в деле революции, но также оградить искусство от всякого воздействия на него тех, кто революцию делает, т. е. от всякого требования, предъявляемого искусству подлинно революционной демократией.

Чем сильнее подчеркивали символисты преобразующую силу искусства, тем менее обязательной для художника, тем менее значительной представлялись им общественная жизнь и политическая борьба. Тот же Валерий Брюсов, который провозгласил искусство величайшей революционной силой, требовал ограждения искусства от давления на него общественной действительности. «Искусство, — писал Валерий Брюсов, — может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того — оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами» (статья «Ключи тайн», «Весы», 1904, I, стр. 21).

И именно из этой, приписанной им искусству чудодейственной, якобы, преобразующей жизнь способности Валерий Брюсов выводил «автономность» искусства, отклоняя всякую мысль о том, чтобы заставить искусство «служить науке и общественности» («Аполлон», 1910, IX, стр. 3). Не отрицая того, что искусство может иметь одним из своих результатов «пользу», Валерий Брюсов настаивал на том, что результат этот не должен быть смешиваем с назначением искусства, ничего общего будто бы с «пользой» не имеющим. «Всегда останется возможность, — писал Брюсов, — указать в том или ином пользу искусства. Но мало ли как можно использовать тот и другой предмет, ту и другую силу... Графологи утверждают, будто бы по почерку можно узнать характер человека. Но финикийцы (согласно мифу) изобрели письмо совсем не с той целью. Крестьянин в крыловской басне обрек топор на тесание лучины. Топор справедливо заметил, что он в том не виноват. В повести Марка Твэна о принце и нищем Бедный Том, попав во дворец, пользуется государственной печатью для того, чтобы колоть ею орехи. Может быть, Том колол орехи очень удачно, но все же назначение государственной печати — иное» («Ключи тайн», «Весы», 1904, I, стр. 8—9).

Еще прямее, резче, откровеннее выразил эту мысль Эллис. Этот символист не только отрицал законность требований, предъявлявшихся революционными классами к искусству, но прямо видел в этих требованиях доказательство того, будто искусство терпит от демократии ничуть не меньше, чем от буржуазии. Не решаясь формально признать буржуазный характер искусства и эстетики символизма, отрекаясь формально от буржуазии, писатель этот на деле нападал именно на демократию и на пролетариат.

Рассуждения Эллиса чрезвычайно характерны для символистов и уже сами по себе доказывают буржуазно-апологетическую суть теории символизма, только едва прикрытую ф р а з о й об антибуржуазности. Только заведомо циничный, оголтелый адвокат буржуазного общества мог ставить на одну линию, как равноправные и равноценные факты, «материальное и практическое объединение» миллионеров, с одной стороны, и бедняков, отдающих за книжку стихов или повестей свой последний грош, — с другой. Только бессовестный буржуазный литератор мог, подобно Эллису, огульно обвинять всю демократию в недооценке Пушкина или в согласии с Толстым в его отрицании Шекспира. Только преднамеренно или бессознательно идеализирующий буржуазное общество фантазер мог воображать, будто в обществе этом возможна независимость художника от буржуазии, от борющихся классов и партий.

В 1905 г., в двенадцатой книжке «Новой Жизни», В. И. Ленин ребром поставил вопрос о возможности независимости и свободы для художника в капиталистическом обществе. «Свободны ли вы, — спрашивал Ленин, — от вашего буржуазного издателя, господин писатель? от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству?» (Сочинения, т. VIII, стр. 389). Символисты отвечали Ленину на страницах «Весов». В статье «Свобода слова» («Весы», 1905, XI) Валерий Брюсов пытался возражать Ленину — от имени символистов и новаторов западного искусства. «Я думаю,— отвечал на вопрос Ленина Брюсов,— я думаю, что на этот вопрос не один кто-нибудь, а многие твердо и смело ответят: «Да, мы свободны!». Разве Артюр Рембо,— продолжает Брюсов,— не писал своих стихов, когда у него не было никакого издателя, ни буржуазного, ни не буржуазного, и никакой публики, которая могла бы потребовать от него «порнографии» или чего-другого? Или разве не писал Поль Гоген своих картин, которые упорно отвергались разными жюри и не находили себе, до самой смерти художника, никаких покупателей? И разве целый ряд других работников «нового искусства» не отстаивал своих идеалов вопреки полному пренебрежению со стороны всех классов общества?».

Брюсов не понимал, что примеры Артюра Рембо и Поля Гогена только п о д т в е р ж д а ю т истину мысли Ленина. Ленин доказывал вовсе не то, что в буржуазном обществе не может появиться честный и бескорыстный художник. Ленин доказывал только то, что такой художник, буде он и появится, может рассчитывать увидеть свои произведения напечатанными и признанными лишь при условии, если они не будут итти в разрез с понятиями, убеждениями, вкусами, наконец, материальными интересами буржуазного издателя.

С другой стороны, Брюсов глубоко заблуждался, когда горделиво утверждал, будто школа русского символизма действительно добивается независимости от буржуазии. «Всю свою задачу, — писал Брюсов о русских символистах,— они поставили в том, чтобы и в буржуазном обществе добиться «абсолютной» свободы творчества» (там же, стр. 65). То, что было, в лучшем случае, субъективной мечтой или пожеланием, Брюсов и его единомышленники принимали за уже осуществленную действительность.

Действительность эта резко расходилась с мечтой. Эволюция русского либерализма, смертельно боявшаяся всякого действительного успеха, действительного углубления революции, всякого действительного потрясения основ буржуазного порядка, заставляла символистов сближаться с р е а к ц и о н н ы м крылом русской литературы и публицистики, п р и с п о с о б л я т ь свои политические взгляды и мнения к взглядам и мнениям э т о г о крыла.

Одним из самых ярких и убедительных доказательств этого сближения оказался ответ символистов на появление знаменитого сборника «Вехи».

В идейной борьбе, завязавшейся вокруг «Вех», орган символистов занял совершенно недвусмысленную позицию: «веховцам» отвечал один из крупнейших теоретиков символизма и, в частности, «Весов», Андрей Белый, в статье «Правда о русской интеллигенции». По поводу сборника «Вехи», подписанной псевдонимом Яновский, Андрей Белый открыто и темпераментно выступил на защиту «Вех». Знаменательно, что не только содержание, но и способ защиты, избранный Андреем Белым, целиком и полностью совпадает с идеологией семи авторов знаменитого сборника реакционной российской буржуазии. Как показал Ленин, особенность приема «веховцев» состояла в том, что нападки на революционную демократию и разрыв «со всеми коренными традициями» русского освободительного движения выдавались «веховцами» за нападки не на демократию, но всего лишь на «интеллигенцию», за разрыв не с основами демократии, но всего лишь с «интеллигенцией». Механизм этой подтасовки, ее действительные политические мотивы блестяще вскрыл Ленин. «Не на «интеллигенцию», — разъяснял Ленин, — нападают «Вехи», это только искусственный, запутывающий дело, способ выражения. Нападение ведется по всей линии против демократии, против демократического миросозерцания» («О «Вехах», — Сочинения, изд. 2-е, т. XIV, стр. 218). «В действительности нападение ведется в «Вехах» только на такую интеллигенцию, которая была выразителем демократического движения, и только за то, что она проявила себя, как настоящий участник этого движения» (там же, стр. 219). «Они порвали с самыми основными идеями демократии, с самыми элементарными демократическими тенденциями, но делают вид, что рвут только с «интеллигенцией» (там же, стр. 219). «Под прикрытием криков против демократической «интеллигенции», война кадетов ведется на деле против демократического движения масс» (там же, стр. 220; подчеркнуто Лениным).

Но совершенно такой же характер имела защита «Вех», развивавшаяся Андреем Белым на страницах «Весов». В своей статье Андрей Белый яростно нападал на демократическую критику, разоблачавшую «Вехи», как факт окончательного разрыва кадетского либерализма с демократическим движением. Подобно тому, как «веховцы» свои нападки на демократию выдавали за нападки на «интеллигенцию», так и Андрей Белый свое нападение на демократическую критику «Вех» стремился представить, как нападение на «буржуазную интеллигенцию». По мнению Андрея Белого, суд, учиненный демократической печатью над сборником «Вехи», доказал будто, что печать эта «существует не как орган известной политической партии, а как выражение внепартийного целого, подчиняющего стремление к истине идеологическому быту» («Весы», 1909, V, стр. 65). Обвинения, выдвинутые честной демократической печатью против «Вех», Андрей Белый называл «инсинуацией»: «Поднялась инсинуация, — писал он, — «Вехи»-де шаг направо, тут-де замаскированное черносотенство; печать не ответила авторам «Вех» добросовестным разбором их положений, а военно-полевым расстрелом сборника; тем не менее, — продолжает Андрей Белый, — «Вехи» читаются интеллигенцией: русская интеллигенция не может не видеть явной правдивости авторов и красноречивой правды слов о себе самой; но устами своих глашатаев интеллигенция перенесла центр обвинений с себя, как целого, на семь злополучных авторов» (там же, стр. 65—66). «Интеллигенция, — писал далее Андрей Белый, — эта духовная буржуазия — давно осознала себя, как класс; остается думать, что идеологи ее часто бывают ею инспирированы; ведь она пишет себе самой о себе самой; пресса — угодливое зеркало русской интеллигенции — в негодовании прессы по поводу выхода «Вех» слышатся иногда те же ноты, какие слышатся в негодовании лицемерных развратников при виде наготы; нагота, в которой предстают нам подчас слова авторов «Вех», должна раздражать развратных любителей прикровенного слова: прикровенное слово сперва извратило смысл статей

Бердяева, Гершензона, Струве и др., а потом совершило над ним варварскую расправу» (там же, стр. 66—67).

Но Андрей Белый был вовсе не единственным писателем символизма, который, ведя борьбу против *демократического* крыла тогдашней русской литературы, выдавал эту борьбу за борьбу против «буржуазности». И появление «Вех» было далеко не единственным поводом для выступлений, где имела место эта подтасовка или подмена истинного предмета борьбы



ФЕДОР СОЛОГУБ

Портрет Б. Кустодиева. Цветной карандаш. 1907 г.

Русский музей, Ленинград

и нападок. Тот же Андрей Белый, под тем же псевдонимом Яновский, в специальной рецензии, направленной против сборника «Литературный распад», вышедшего в 1908 г., обвинял писателей-большевиков и в том числе Ленина, который в то время вел острую борьбу с богдановцами и прочими махистами, в «буржуазности!» По его следам шли многие другие литераторы символистского лагеря.

То же противопоставление мировоззрения символистов демократическому — как, якобы, «буржуазному» — выдвигал и Валерий Брюсов. В полемике против Ленина по вопросу о свободе печати Валерий Брюсов

уверял Ленина, будто символисты ненавидят буржуазную культуру сильнее, чем революционеры.

Если в вопросах общественно-политических символисты более или менее искусно прикрывали свою антидемократическую тенденцию, представляя свою борьбу против демократии, как борьбу против «буржуазной интеллигенции», то в вопросах идеологии — эстетики, философии — они не считали даже нужным скрывать свои антидемократические позиции. В статье «Венок или венец», появившейся в одиннадцатой книжке «Аполлона» за 1910 г., Андрей Белый выражал неприкрытый страх и неприкрытую вражду к демократизации искусства. «С середины XIX столетия, — писал Андрей Белый, — возросла демократизация знаний и философии; целые слои, доселе никак не причастные искусству, являлись все более и более законодателями его судеб, в настоящую эпоху не кружки эстетически-образованных людей — участники жизни искусства; демократические массы отнеслись к искусству активно, сместилась линия развития искусств; искусство — в опасности».

Поэтому лозунг об искусстве, призванном будто бы спасти и преобразовать жизнь, неразрывно связался у Андрея Белого с противопоставлением символизма, как «аристократического» движения в искусстве, искусству демократическому. «Развитие символической школы в искусстве, — пояснял Андрей Белый, — как и проповедь символизма у Ницше и Ибсена, явились ответом на распространяющуюся вульгаризацию искусства; аристократические глубины вечного символизма предстали пред массой в явной, проповеднической форме: символическая школа в поэзии суммировала индивидуальные лозунги художников (исповедуемые, как Privat-Sache) провозглашением этих лозунгов, как параграфов художественной платформы; в демократических кабачках, а не на высотах академического олимпийства началась проповедь символизма» (там же, стр. 2). Именно это, «аристократическое», противопоставленное демократии искусство и должно было, по мысли Андрея Белого, «спасти человечество». «В проповеднической ноте, — писал Андрей Белый, — проявившейся у величайших символистов нашего времени Ницше и Ибсена в том, что они признают в художнике творца жизни, мы и усматриваем привнесение цели, диктуемой искусству: из искусства выйдет новая жизнь и спасение человечества» (там же, стр. 3).

Еще решительнее, чем Андрей Белый, выдвигает «аристократическую» платформу символизма Эллис. Подобно тому, как в политическом вопросе антидемократическая тенденция выдавалась символистами за тенденцию, направленную против «буржуазности» и «интеллигенции», так и здесь, в вопросе об отношении художника к народу, символисты пытались представить свой «аристократизм», как аристократизм чисто интеллектуальный. «Пока не доказано,— писал Эллис,— что публика при социализме (точнее после капитализма)... будет абсолютно иная. Подобные аргументы, — пояснял Эллис,— самое лучшее оружие в защиту нашего культа аристократического (не в сословном смысле), индивидуалистического и стоящего выше жизни символизма» («Кризис современного театра», — «Весы», 1908, IX, стр. 66).

Однако, провозглашенный символистами «аристократизм» оказывался далеко не всегда лишь «несословным» и «духовным». На деле «аристократизм» этот, будучи идейной формой антидемократической сущности символизма, приводил символистов к прямой смычке с самыми реакционными и притом отнюдь не «духовными» силами и течениями русского буржуазного общества.

До чего простиралась зависимость символистов от буржуазных — практических, политических, а не только лишь «духовных» — течений, лучше всего видно из того, что некоторые символисты (в частности Андрей Белый) выступали с грубыми антисемитскими выпадами и даже целыми антисемитскими «теориями».

Антисемитские выпады и настроения части символистов явно перекликались с откровенно-реакционной идеологией буржуазного национализма и империализма.

Не случайным фактом или недоразумением было помещение на страницах «Весов» письма итальянского писателя, впоследствии фашиста, Джовани Папини, цинично выразившего целую программу политического действия, не только совпадающую с идеологией империализма, но во многом предвосхищающую основные доктрины современного фашизма: критику парламентаризма и демократизма, идею национальной и империалистической политики, идею наследования великим традициям древнего Рима. В письме этом, напечатанном в двенадцатой книжке «Весов» за 1905 г., Папини пытался характеризовать новое поколение итальянской — конечно, буржуазной—молодежи, появившееся, по его наблюдению, около 1880 г. «Генуэзские оружейники и миланские шелковщики,— писал Папини,— очень хорошо делают, что занимаются своими делами, но все кажется тщетным, если завтра великий поэт и великий философ не скажут нам некоторых из тех слов, без которых люди не могут более обходиться. И это поколение,—разъяснял Папини,—не стоит вовсе вдали от политической жизни, хотя оно и боится решиться на какой-либо шаг на этом поприще. Но это потому, что политическая жизнь, по их взглядам, должна быть политической национальной, в полном смысле этого слова, а не парламентарской; политикой захвата, а не страха; политикой великого народа, наследника великого народа. Поэтому они оставляют в значительном количестве, и это после шумных восторгов первого времени, ряды социалистов и полагают, что после опыта в области коллективизма остается проделать только один, и более героический, опыт на почве империализма» (G i o v a n n i P a p i n i, Письмо из Италии,— «Весы», 1905, XII, стр. 59).

Противопоставив революционному политическому действию преобразующее жизнь действие искусства, символисты не только не остались в н е политики, но всем ходом своего развития увлекались в ряды с а м ы х р е а к ц и о н н ы х п о л и т и ч е с к и х с и л русского буржуазного общества. Вместе с кадетами они громят демократию, делая при этом вид, будто громят «интеллигенцию». Вместе с русскими (и немецкими, вроде Вольфинга) националистами они участвуют в антисемитской травле.

Какой смысл могло иметь, в свете всех этих фактов, положение об искусстве, «спасающем» мир? Лишенное, согласно замыслу авторов, всякого реального общественно-политического содержания, оно должно было стать лозунгом не действительной борьбы за новую жизнь и новый мир, но лишь лозунгом «внутреннего»—морального—преображения человека. Если в конце XVIII в. в Германии политическая отсталость немецкого бюргерства привела Канта и Фихте к подмене действительной революционной активности моральной концепцией «долженствования», «категорического императива», то в начале XX в. в России реакционность русской буржуазии привела символистов к слащавой и реакционнейшей философии, теософской морали, к подмене участия в революционном движении участием в теоретических кружках и сектах, противопоставлявших революционному действию «внутреннее очищение», «самосовершенствование» и «перерождение».

Автономии морального закона, провозглашенной Кантом и Фихте, символисты противопоставили подчинение эстетики и морали мистике и религии. «Последние цели искусства,— писал в статье «Смысл искусства» Андрей Белый, — совпадают с последними целями человечества; последние цели индивидуального роста диктуются отчасти этикой, но еще более религией, которая превращает эти индивидуальные цели в коллективные. Искусство, образуя с религией и этикой однородную группу ценностей, все же ближе к религии, чем к этике, поэтому в глубине целей, выдвигаемых искусством, таят-

ся религиозные цели: эти цели — преображение человечества, создание новых форм» («Символизм», стр. 212).

Насколько сознательно было это противопоставление «религиозного преображения души» направленности «внешнего» — политического, революционного — действия, видно из статьи Андрея Белого «Луг зеленый». В статье этой, написанной в 1905 г., русский символизм революционному настоящему и будущему России противопоставлял мечту о «Мировой душе» России, которая зацветет, как зеленый луг цветами, освободившись «от чар и безумия революции». Андрей Белый использовал образ Катерины и ее отца-колдуна из «Страшной мести» Гоголя, развернув их в прозрачную — реакционную — символику России и русской революции.

Концепция искусства, спасающего мир от революции, превращающего проблему революционного пересоздания общества в проблему религиозного пересоздания души, должна была привести символистов к противоречию в самом понимании искусства.

С одной стороны, искусство должно было, согласно этой концепции, отказаться от всяких притязаний на автономное существование. Искусство должно было слиться до полной нераздельности с этикой и религией, образы искусства должны были стать образами будущего перерожденного религией человека, каким его представляли себе символисты.

«Искусство, — проповедывал Андрей Белый, — не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах эстетики мы имеем дело лишь с формой; отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла» («Смысл искусства»,— «Символизм», стр. 223).

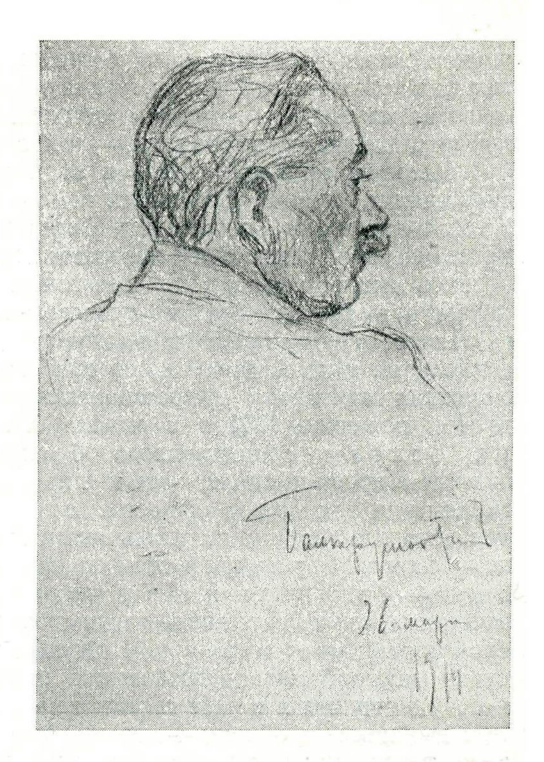
С другой стороны, критика всякого «внешнего» действия, направленного на переделку жизни, вела символистов к критике научного познания, составляющего основу революционной переделки мира, а стало быть, и к критике взгляда, рассматривающего искусство, как одно из средств познавательной ориентировки действующего человека. Лишенное познавательного значения, поставленное вне задач общественно-политического действия, искусство должно было необходимо стать *формальным* искусством, искусством чеканки *одних лишь форм*.

Так возникло одно из характернейших внутренних противоречий эстетики символизма. Эстетика эта одновременно и *отрицает* всякий формализм, в пределе даже отрицает самое искусство — как специфическую, отдельную от религии область культурной практики, — и, вместе с тем, *насквозь формалистична*, ведет к взгляду на искусство, как на автономную, якобы, не зависящую от действия и познания область творчества.

С одной стороны, эстетика символизма отрицает искусство ради искусства, отвергает эстетизм и поиски форм ради форм. «Сущность искусства,— писал Андрей Белый, — есть открывающееся посредством той или иной эстетической формы безусловное начало... Углубление смысла эстетики неминуемо подчиняет искусство более общим нормам; в эстетике обнаруживается сверхэстетический критерий; искусство становится здесь не столько искусством (τέχνη), сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни. Идя таким путем, сталкиваемся мы с многообразием существующих форм, приемов техники, не вмещающих *смысла* искусства, не вмещаемых в этом смысле» («Смысл искусства», — «Символизм», стр. 199).

Понятое в этом смысле искусство перестает даже быть *искусством*, превращается в некую «мистерию», в «теургическое действо», от которого ждут уже *не художественного* познания и поучения, *не художественного* услаждения, но реального «*онтологического*», как сказал бы философ, пересоздания жизни. «Музыкальность современных драм, — писал тот же Андрей Белый, — их символизм, не указывает ли на стремление драмы стать мистерией? Драма вышла из мистерии. Ей суждено вернуться к ней. Раз драма приблизится к мистерии, вернется к ней, она

Ю. БАЛТРУШАЙТИС
Портрет Е. Гольдингер Карандаш. 1914 г.
Литературный музей, Москва



неминуемо сходит с подмостков сцены и распространяется на жизнь. Не имеем ли мы здесь намека на превращение жизни в мистерию?» («Формы искусства», — «Символизм», стр. 172).

Тенденция эта — к подчинению искусства «творчеству жизни» — в пределе вела к совершенному отказу от искусства, как от особой формы культурной практики. Андрей Белый пришел к такому отказу в «Записках чудака» — в первом томе эпопеи «Я», появившемся в 1919 г., в «Записках Мечтателей» (кн. I). Андрей Белый рассказывает здесь о соблазне писательского пути, пережитом им в его собственном развитии. Соблазн этот состоял, по его признанию, в том, что искусство, понятое, как мастерство формы, могло превратиться для него в самоцель. «Моя жизнь, — рассказывал Андрей Белый,— постепенно мне стала писательским материалом; и я мог бы года, иссушая себя, как лимон, черпать мифы из родника моей жизни, за них получать гонорар; и — спокойнейшим образом совершенствовать свои ритмы и рифмы; историки литературного стиля впоследствии занялись бы надолго моими страницами» («Записки Мечтателей», I, 1919, стр. 4).

Переворот, происшедший в Андрее Белом, состоял, по его словам, в решении отречься от искусства, как искусства, в отказе от мастерства, от художественной формы: «И вот — не хочу.

Обрываю себя самого, как писателя:
— «Стой-ка ты: набаловался ты, устраивая фокусы с фразой».
— «Где твоя священная точка?»
— «Нет ее: перламутровой инкрустацией фразы закрыл ты лучи, блещущие из нее тебе в душу...».
— «Так разорви свою фразу: пиши, как ...сапожник». Пишу, как сапожник» (там же, стр. 41).

«Моя истина, — писал далее Андрей Белый, — вне писательской сферы; могу я коснуться ее — одним способом: выбросив из себя в виде повести этот странный дневник моего состояния сознания, пребывающего в недо-

умении и не умеющего недоуменье выразить обычными средствами писательской техники... События, упразднившие перед вами писательский лик, не со всеми бывают, и пусть я обыденнейший человек, да, но я — человек, профессиональные литераторы, — часто не люди мы» (там же, стр. 43).

Было бы ошибкой видеть в этом восстании Андрея Белого и других символистов против эстетизма и против художественной формы действительную победу над формалистическим пониманием искусства. Восстание это имело своей настоящей причиной не столько стремление наполнить искусство подлинно серьезным содержанием, сколько стремление подвергнуть критике одну из существеннейших черт современного общества: разделение труда, профессионализацию и специализацию. В вопросе этом символисты типа Андрея Белого выступали заодно с утопическими и реакционными критиками профессионализации, которых так много явилось во второй половине XIX и в начале XX в. Вместо того, чтобы нападать на основы общественного буржуазного строя, при которых результаты профессионализации и специализации оказываются действительно гибельными для членов общества, односторонне калечащими и уродующими человека, символисты пытались отвергать — не на деле, но на словах только — самый принцип специализации. «Казалось мне,— пояснял Андрей Белый,— человека и нет в человеке; и все, что называем мы «человеческим», обнимает лишь частности, черточки, специальности человеческой жизни; «человека» в себе ощущал той точкой, из которой порой блистали многообразия человеческих жизней моих (лишь случайно избрал я одну); ощущал я в себе столкновение многих людей; многоголосая стая— мои двойники, тройники — перекричала во мне специальность поэта, писателя, теоретика; искал я гармонии неосуществленных возможностей; и приходил к представлению «человека», которого нет в человеке; мы все «человеки» (лишь с маленькой буквы) — футляры Его, Одного» (там же, стр. 45).

Противоречия специализации буржуазного типа символисты, в лице Андрея Белого, истолковали, как противоречия, якобы, присущие всякой специализации, без отношения к тому, из какого общественного уклада она возникает. Распространив, в своем представлении, отрицательные черты буржуазной специализации на всякую специализацию как таковую, они за решение вопроса сочли простой отказ от самого принципа разделения труда и культурной дифференциации. Это решение вопроса было так же реакционно и утопично, как в свое время решение вопроса, предложенное Джоном Рескином, Львом Толстым, народниками с Михайловским во главе.

Но это решение было, кроме того, мнимым, иллюзорным. Оно оставалось одним лишь пожеланием и посулом. На деле «отказ» от искусства, как от специфической области культурного творчества, вовсе не был действительным отказом от искусства. Уверяя, будто он решил писать, «как сапожник», Андрей Белый на деле писал и печатал в «Записках Мечтателей» повесть, произведение искусства, не только не лишенное «формы», но облеченное в мастерскую, очень трудную и сложную, специфическую для Андрея Белого форму. Более того. На ряду с ранее обнаружившейся у Андрея Белого тенденцией рассматривать искусство, как всего лишь подход к решению проблем религии и культуры, уже в ранних работах Белого выступает не менее яркая и для символизма не менее существенная тенденция формалистического понимания искусства. Здесь перед нами — одно из важнейших противоречий символизма, без объяснения которого символизм не может быть понят, как идейное течение. С одной стороны, художник—так думал Андрей Белый—может быть оправдан в своей деятельности только в том случае, если он не только художник, но и «мудрец». «Можно быть художником,— писал Белый в 1907 г.,— и овла-

деть сложностью интересов познания: сочетать в сложном взаимодействии разнообразие методов и все их использовать, как средство воздействия. Образ такого художника-мудреца наметили символисты, как идеал. И великие художники всех времен стремились приблизиться по мере сил к такому идеалу художника» («На перевале», IX, «Весы», 1907, VIII, стр. 58; подчеркнуто мною.— *В. А.*). «Сущность искусства,— так развивал Белый эту мысль в работе «Смысл искусства»,— есть открывающееся посредством той или иной эстетической формы безусловное начало... при такой постановке вопроса углубление смысла эстетики неминуемо подчиняет искусство более общим нормам, в эстетике обнаруживается сверхэстетический критерий; искусство становится здесь не столько искусством (τέχνη), сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни. Идя таким путем, сталкиваемся мы с многообразием существующих форм, приемов техники, не вмещающих смысла искусства, но вмещаемых в этом смысле» («Символизм», стр. 199).

Задолго до того, как на страницах эпопеи «Я» было изложено отречение Белого от искусства, как от творчества одних лишь форм, Белый, еще в юношеской статье «Проблема культуры», утверждал, будто формы искусства — «лишь эманация человеческого творчества». «Идеал красоты,— пояснял он далее,— идеал человеческого существа; и художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведет к расширению личности» («Символизм», стр. 10). А так как для Андрея Белого «творчество», «преобразование жизни», «расширение личности» представлялись возможными лишь, как религиозное творчество, религиозное преобразование жизни, религиозное расширение личности, то критика эстетического формализма по сути превратилась у Белого в призыв к подчинению искусства религии и мистике. «Искусство,— так утверждал Белый уже в статье «Смысл искусства»,— не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах эстетики мы имеем дело лишь с формой; отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла» («Символизм», стр. 223).

Признаком приближения искусства к религии, т. е. выхода за пределы только искусства, только эстетики, Белый считал проникновение символизма в театр, в драму. «Музыкальность современных драм,— писал Белый,— их символизм, не указывает ли на стремление драмы стать мистерией? Драма вышла из мистерии. Ей суждено вернуться к ней. Раз драма приблизится к мистерии, вернется к ней, она неминуемо сходит с подмостков сцены и распространяется на жизнь. Не имеем ли мы здесь намека на превращение жизни в мистерию?» («Формы искусства»,—«Символизм», стр. 172).

Мысль о выхождении из границ искусства и его эстетических форм, путем подчинения искусства религиозной деятельности, типична для большинства символистов, несмотря на индивидуальные различия. Мысль эта господствует в эстетических статьях Вячеслава Иванова. Мысли этой пытался подчинить свое музыкальное творчество в последние годы своей жизни Скрябин.

Но именно анализ этой — основной для эстетики символизма — мысли показывает, что борьба символистов против эстетизма и формализма в искусстве не только не могла увенчаться действительной победой над эстетизмом и формализмом, но что, вопреки собственным порывам и обещаниям, символисты должны были, в конце концов, непременно притти к формалистическому пониманию искусства.

И действительно, во имя какого «творчества», какой «жизни» и какой «деятельности» должны были художники, вдохновляемые теоретиками символизма, разбить свои формы, сломать «инкрустацию фразы» и т. п.? В чем на деле могло состоять отречение от «творчества форм»?

Совершенно очевидно, что религиозное «пересоздание» действительности «на деле — и это в лучшем случае — было наивной и не очень умной фантазией интеллигентов, пребывающих в искусственном комнатно-тепличном мире мечты и слащавых иллюзий. Не на шутку перепуганные действительным и подлинно величественным действием революции 1905 г., символисты могли только мечтать о «преобразовании жизни» и только таким представлять себе в мечте это «преобразование», чтобы оно ничего не сдвинуло с основ настоящей жизни, чтобы оно осталось преобразованием одного лишь внутреннего мира в сфере одних лишь субъективнейших душевных переживаний. Для символистов религия была даже не «вздохом угнетенной твари», но лишь слащавой мечтой и иллюзией людей, перепуганных событиями, настоящего смысла объема и значения которых они не понимали и не хотели понимать.

Сами символисты не раз признавались, что под «преобразованием жизни» они отнюдь не разумеют какое бы то ни было действительное и действенное, революционное ее изменение. Так, Вячеслав Иванов, витиеватый и далекий от искренности теоретик символизма, на поставленный им самим вопрос о смысле, в каком следует понимать преображение жизни искусством, отвечал признанием, из которого видно, что речь шла о чем-то совершенно беспредметном, неосязаемом, о новой форме созерцания и никак не больше.

«К художнику, сознательному преемнику творческих усилий мировой души, теургу,— писал Вячеслав Иванов,— относится завет:

«Творящей Матери наследник, воззови
Преображение вселенной».

«Но как может человек,— продолжал Вячеслав Иванов,— способствовать своим творчеством вселенскому преображению? Населит ли он землю созданием рук своих? Наполнит ли воздух своими гармониями? Заставит ли реки течь в предначертанных им берегах и ветви деревьев распростираться по предуказанному плану? Напечатлеет ли свой идеал на лице земли и свой замысел на формах жизни?.. Мы думаем,— отвечал Иванов самому себе,— что теургический принцип в художестве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он облегчать вещам выявление красоты: чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова» («Две стихии в символизме»,—«По звездам», стр. 249—250).

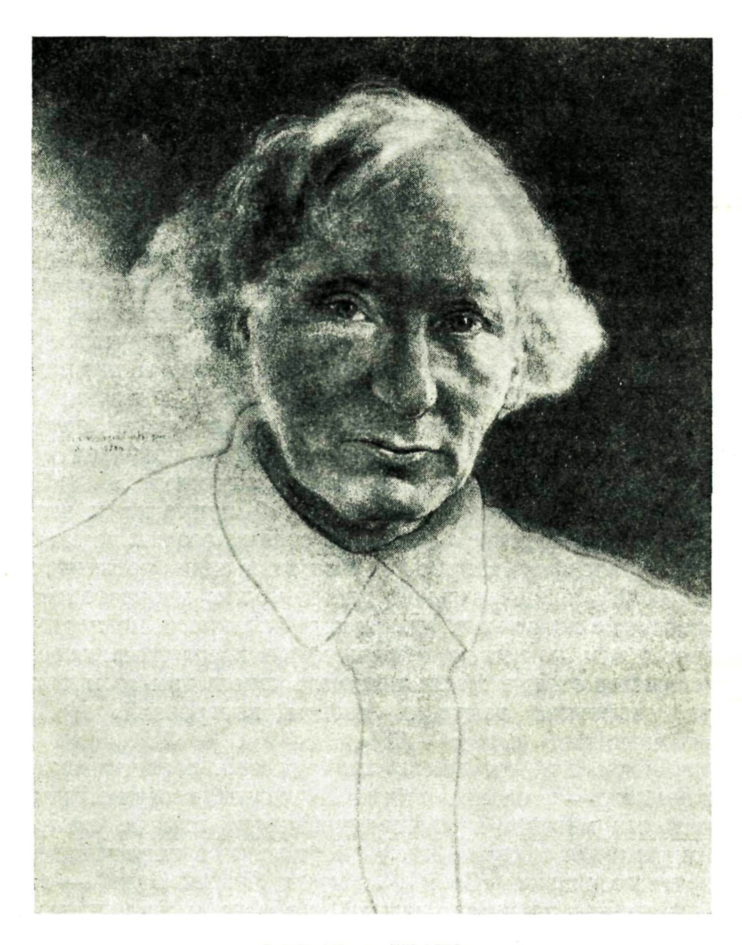
Но если художественное «преображение жизни», оказывается, не может быть не чем иным, кроме как пассивным созерцанием «сущностей», то совершенно очевидно, что сущность реформированного искусства может сводиться лишь к развитию искусства до степени известного способа познания. «Прозревать сущности» значит, выражаясь менее высокопарным и не столь иератическим языком, просто познавать.

Таким образом, критика формалистического понимания искусства, при характерной для символистов созерцательной трактовке «теургического», «преобразующего жизнь» принципа, должна была свестись к какому-то новому обоснованию взгляда на искусство, как на своеобразный метод познания. Эстетика символизма должна была получить обоснование и полное раскрытие не столько в «религии», сколько в теории познания символистов.

И действительно, вопросы теории познания играют громадную роль в теории символизма. Отталкиваясь от искусства, как от творчества одних лишь форм, и сводя художественное «пересоздание жизни» к одному лишь «прозрению воли сущностей», символисты, естественно, должны были прит-

ти к вопросу о том, каким способом это «прозрение» совершается и в чем отличие художественных методов «прозрения» от всех прочих: научных и философских.

В характере постановки и в решении этого вопроса сказалась глубоко упадочная, реакционная сущность символизма. Реакционной политической идеологии символистов отвечает такая же реакционная идеология в области философии и эстетики. Название «декаденты» совершенно точно характеризует значение и ценность мировоззрения и искусства символистов.



ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Портрет Н. Вышеславцева. Карандаш. 1924 г.

Литературный музей, Москва

Мировоззрение это — продукт и симптом глубокого упадка философской мысли и творческой силы.

Упадочная сущность символизма, примыкающего в философии к самым реакционным течениям буржуазной мысли конца XIX и начала XX в., обнаруживается прежде всего в отношении символистов к жизни и к научному знанию.

Поставив перед искусством задачу «прозрения сущностей», символисты в то же время решительно заявляют, что художественное «прозрение» не имеет и не может иметь ничего общего с научными методами знания. При этом дело идет вовсе не о том, чтобы, определив искусство и науку как

виды знания, установить их специфические черты и отличия. Символизм стремился к чему-то гораздо большему, чем установление специфических особенностей художественного познания. Символизм противопоставлял искусство науке, критиковал научное познание с позиций реакционного алогизма, интуитивизма и мистики.

Идейные мотивы этой критики проливают свет на вопрос о философских корнях русского символизма. Корни эти многочисленны, спутаны и не легко поддаются отделению. Это, во-первых, учение мистика Владимира Соловьева, в особенности его мысль о «туергической» роли художника, преобразующего будто бы вселенскую действительность. Во-вторых, это учение неокантианцев, в особенности неокантианская критика науки, как знания, способного отображать действительность в своих понятиях.

Не утверждение искусства, как особого вида знания, но отрицание познавательной силы науки имели прежде всего в виду символисты, приступая к анализу гносеологической основы художественного творчества.

Вместе с неокантианцами, в особенности с Риккертом и эстетиками его школы, символисты пытались доказать неспособность науки быть истинным, адекватным познанием действительности. «Дифференциация науки,— писал Андрей Белый,— ведет нас к полному хаосу. Хаос этот обнаруживается двумя противоположными путями — безмерным приближением мрака неизвестности к поверхностям сознания: изменяя геометрическое отношение между известным и неизвестным все в одном направлении, видимость известного и сознательного уменьшается бесконечно. Хаос обнаруживается и бесконечной дифференциацией наук... Оставаясь на чисто научной точке зрения,— заключал Андрей Белый,— мы никогда не получаем объективных соотношений между различными научными методами...» («Символизм», стр. 16). Развивая эти мысли, Андрей Белый приходил к выводу, будто «теоретическое мировоззрение и не может существовать... наука его не дает; теоретическая философия вопрос о мировоззрении подменяет вопросом о формах и нормах познавательной деятельности; мировоззрение в таком виде является нам не живым импульсом к деятельности, но мертвым принципом; на вопрос о том, как мне понимать смысл моего существования, теоретическая философия ответит: если понимать смысл так-то и так-то (всегда условно), то возможны такие-то методы построений» («Эмблематика смысла», — «Символизм», стр. 67—68).

Недостижимому, с точки зрения символистов, теоретическому — философскому, научному — познанию действительности, неосуществимому в многообразии научных методов и потому лишенному смысла, символисты противопоставили принцип абстрагированной от всякого познания деятельности, чистого творчества жизни. «Смысл — поучал Андрей Белый,— в деятельности; деятельность неразложима, цельна, свободна и всемогуща; ...термины чистого знания и познания — только символы деятельности... сначала ищем мы смысл жизни в терминах знания; и этот смысл от нас ускользает; потом ищем мы этого смысла познанием; и его не оказывается вовсе; тогда вопрошаем мы познание, в чем смысл этого познания. И смысл этого познания — вне познания; само познание оказывается одной из сторон деятельности; и смысл, и ценность деятельности этой в деятельности» («Эмблематика смысла», — «Символизм», стр. 72—73).

В своей критике науки и научного познания действительности Андрей Белый опирался, как было отмечено, на идеи фрейбургской школы неокантианства, в особенности на теорию познания Риккерта. У Риккерта он заимствовал критику материалистического взгляда, согласно которому наши понятия могут быть, при известных условиях, отображением действительности. У Риккерта же Андрей Белый заимствовал его гносеологическое понятие «ценности», а также взгляд, будто всякое знание может быть не «отображением», но лишь «преображением» познаваемой действительности.

Однако, изучение положений, которые Андрей Белый, как теоретик символизма, извлек из теории познания Риккерта, показывает, что русский символизм не просто перенес в свои эстетические теории понятия неокантианской гносеологии. В мышлении русских символистов понятия эти преломились в духе не только «критического» идеализма, но и в духе крайне реакционной идеалистической онтологии и мистики. Когда Риккерт говорит, что научные понятия не «отображают», но «преображают» действительность, он понимает под «преображением» прежде всего «упрощение» действительности в «наших понятиях» или, говоря словами самого философа «преодоление интенсивного и экстенсивного многообразия предмета». Критика материалистической теории отражения в работах Риккерта, по крайней мере в отношении естественно-научного познания, чрезвычайно близка к учению об «экономии мышления», развитому Махом, Авенариусом и, независимо от них, прагматистами и Бергсоном.

Напротив, критика теории отражения, развитая со слов Риккерта символистами, понимает под «преобразованием» действительности не столько ее «упрощение» в наших понятиях, сколько «творческое» ее пересоздание. Однако, творчество это Андрей Белый понимает в духе эстетического мистицизма — не как переделку окружающей нас действительности, но как порождение новой действительности в нашем «духе», т. е. исключительно во «внутреннем» мире человека.

Сам Андрей Белый с предельной выразительностью показал, что именно в этом направлении он и наставлявшиеся им в философии и в эстетике символисты поняли учение Риккерта о «ценности» и о «преобразовании» действительности научными понятиями. «Понятие ценности,— пояснял Андрей Белый, — опирается на внутренне-реальный в нас опыт, организация и поступательное движение в нас которого преображает нам окружающую действительность и в том смысле ее творит, «всякое знание», говорит Риккерт, «есть уже вместе с тем и преобразование действительности»; преобразование действительности вокруг нас, — добавляет Белый от себя, — ...зависит от преобразования ее внутри нас; творчество оказывается первее познания» («Символизм», стр. 3).

В этих рассуждениях центр тяжести лежит не в понятии «преобразования», но в истолковании этого «преобразования», как «внутреннего», не касающегося подлинной реальной жизни. Поэтому риккертовское понятие «ценности» Андрей Белый истолковывает, как переживание ценности во внутреннем и даже... мистическом опыте». «Теоретический взгляд на ценность,— так интерпретировал Андрей Белый мысль Риккерта,— зависит от умения пережить нечто ценное; «кто хочет практически узнать ценность, тот должен ее пережить», так приблизительно высказывается Риккерт, заканчивая трактат «О предмете познания»... скажем открыто: умение пережить — это почти уже магия, почти йога; теория здесь оказывается маской, за которой кроется мудрость посвященного в глубину живой жизни: то, что советует Риккерт, практически исполняли законодатели религий, творцы культур, греческие философы досократовского периода, как исполнил позднее этот завет Гете, а в наши дни — Ницше» («Символизм», стр. 3—4).

Как не трудно догадаться, построенная на основе этих утверждений «философия творчества» оказалась совершенно беспредметной, мистической. Сам автор этой мистической интерпретации риккертианства откровенно признавался в том, что понятие «жизненного творчества» для него самого — совершенная загадка и уж конечно — символ некоей тайны: «А в чем ценность?» — спрашивал Андрей Белый. «Она,— пояснял он,— не в субъекте, и она не в объекте; она — в жизненном творчестве. Но вместе с тем нам открывается, что единая символическая жизнь (мир ценного) не разгадана вовсе, являясь нам во всей простоте прелести и многообразии, будучи альфой и омегой всей теории, она — символ некоей тайны; приближение к этой тайне

есть все возрастающее, кипящее творческое стремление, которое несет нас... над космической пылью пространств и времен; все теории обрываются под ногами; вся действительность пролетает, как сон; и только в творчестве остается реальность, ценность и смысл жизни» («Эмблематика смысла», — «Символизм», стр. 71).

При всей мистической неясности подобных определений творчества, эстетический смысл их легко может быть установлен. Критика взгляда на науку, как на отображение действительности в понятиях, переходит у символистов в отрицание возможности отражения действительности также и в искусстве. Эстетика символизма логически ведет к отрицанию художественного реализма, как метода творчества и познания.

В статье «Смысл искусства» Андрей Белый пытается доказать, будто всякая эстетическая теория, рассматривающая искусство с точки зрения его познавательного значения, не верна по существу и основана на смешении понятий. Сторонники подобных теорий смешивают, по мысли Андрея Белого, понятие знания с понятием познания. По Белому, знание всегда есть наука, познание — знание о знании. Но ни в первом, ни во втором смысле искусство не может быть, — так утверждает Андрей Белый, — постижением действительности. Искусство не может быть знанием — в смысле науки — и не может быть познанием — в смысле гносеологии. «Знание, — писал Андрей Белый, — не может быть ни содержанием, ни смыслом искусства, потому что искусство, понятое, как знание, есть умение владеть приемом творчества: тут превращаем мы искусство в науку» («Символизм», стр. 222). Но искусство не может быть, как утверждал Андрей Белый, и познанием, так как сознание, т. е. самосознание, в конце концов, опирается на категории рассудка. «Познание, — рассуждает Белый, — есть знание о знании; оно рассматривает орудия знания — методы; но границы методологического ряда опытов предопределены тем или иным условием возможности опыта; условие опыта — внеопытного происхождения; оно — та или иная категория, и поскольку единство категории — в единстве самосознания, постольку внеопытная категория есть всегда категория рассудка» (там же, стр. 208).

Поэтому утверждение, будто искусство есть особого рода познание, есть, по Андрею Белому, «или красивая фраза, или путаница двух сфер; познания и знания» (там же). Единственный смысл такого утверждения был бы, по Андрею Белому, в том, что искусство есть знание, т. е. осознаваемая наука. «Но выводы из этого вывода, — так утверждает Белый, — убийственны для всякого живого искусства: живое искусство должно стать искусством мертвым» (там же, стр. 209).

Из этих положений следовал не только отказ от взгляда на искусство, как на деятельность, обладающую познавательным значением, но вместе и прямая проповедь эстетического формализма. И действительно, по мысли Андрея Белого, «кажущееся проникновение в содержание художественного образа, пока мы стоим на чисто художественной точке зрения, есть только процесс углубления и расширения предела того, что мы считали формой» («Смысл искусства», — «Символизм», стр. 222).

Формализм этот непосредственно вытекает из применения кантианской критики теории отражения к искусству. И в искусстве сказывается, так утверждают символисты, ограниченность познания, его неспособность быть прямым отражением действительности. Так же, как и наука, искусство производит не отображение, а преображение действительности. «Перевод действительности на язык искусства, — пояснял Андрей Белый, — точно так же сопровождается некоторой переработкой... Искусство не в состоянии передать полноту действительности, т. е. представления и смену их во времени. Оно разлагает действительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных... В невозможности справиться с дей-

ствительностью во всей ее полноте лежит основание схематизации действительности (в частности, например, стилизации)» («Формы искусства»,— «Символизм», стр. 147).

Современному читателю может показаться странным, каким образом символисты не замечали произвольности своей аргументации. Из правильной мысли о том, что образ искусства, как и понятие науки, не может быть абсолютно полной и точной копией действительности, они сделали совершенно неправильный, никакой логикой не вынуждаемый вывод, будто образы искусства вообще не могут быть образами действительности, но лишь формальными построениями, обусловленными структурой сознания и его априорных функций. В статье «Принципы формы в эстетике» Андрей Белый пояснял, что, на ряду с «эмпирической эстетикой, существует еще и «априорная» эстетика. Так, известная картина может быть изучаема не только как эмпирический факт истории живописи, но и в своих априорных основах, определяемых природой художественного сознания. В этом последнем случае, — пояснял Андрей Белый, — я задаюсь вопросом иного порядка: я спрашиваю, что определяет данную художественную форму, как картину; я обращаю внимание на необходимые априорные условия живописи, т. е. на пространственные элементы, дающие возможность живописцу изображать действительность на плоскости...». Эстетика, построенная на таком ходе рассуждений, «изыскивает законы, необходимо построяющие данные нам формы из необходимых элементов пространства и времени» («Символизм», стр. 176—177).

Эту, формальную по его собственному признанию, эстетику Андрей Белый прямо противопоставляет эстетике, навязывающей искусству посторонние будто бы ему тенденции. «Только в последнем случае, — заявлял Андрей Белый, — эстетика освобождается от многообразных посягательств на нее и со стороны беспринципных остроумцев — эстетов, и со стороны течений, навязывающих искусству чуждые ему тенденции, и со стороны эмпирических наук. Только в последнем случае, — продолжал он, — эстетика становится независимой, формальной дисциплиной, единственная задача которой предохранить творчество от беспринципных и принципиальных посягательств» (там же, стр. 177; подчеркнуто мною. — *В. А.*).

В некоторых работах Андрея Белого формалистический принцип построения эстетики выводился из натуралистических — физико-химических— аналогий. Подобно тому, как в химии процессы превращения веществ предполагают, в качестве основы, закон сохранения вещества и энергии, так и в искусстве возможность превращения одних его форм в другие предполагает, по Андрею Белому, в качестве своего условия особый закон сохранения вещества. Этот «закон» Андрей Белый характеризует, как чисто формальный принцип, как «закон сохранения формальных элементов образов искусства» («Принцип формы в эстетике», — «Символизм», стр. 182).

Воззрения эти настолько формалистичны, что даже тезис о неотделимости формы от содержания Андрей Белый пытался истолковать в духе формализма: «Неотделимость формы от содержания, — писал он, — есть совершенно формальный принцип; закон сохранения формы является как упорядочение и более совершенное раскрытие формального обоснования символизма...» (там же, стр. 183).

Не менее формалистичной была и предложенная Андреем Белым классификация искусств. В основе этой классификации лежат не столько конкретные особенности, присущие образам каждой частной группы искусств, сколько крайне абстрактные и притом совершенно формальные различия между искусствами, определяемые относительной ролью в каждом искусстве «пространственных» и «временных» форм. «Можно норму возрастания

и уменьшения временно-пространственных элементов, — рассуждал Андрей Белый, — признать за естественный порядок, располагающий существующие формы искусства. Такой порядок устанавливает зависимость между данными нам формами искусства и формальными условиями чувственности — пространством и временем. В этом выведении места данной формы из ее пространственно-временных отношений эстетика становится впервые наукой о формах» («Символизм», стр. 181).

Формализм эстетики символистов восходит в своем происхождении к формализму Канта, хотя Кантовская эстетика — не единственный корень и источник теории символизма. Андрей Белый открыто заявил о присоединении теории искусства символистов к учению Канта. «Всякая эстетика, — писал он, — есть еще и трансцендентальная эстетика в Кантовском смысле, т. е. она имеет отношение к пространству и времени; учение о расположении общих условий возможности эстетической формы есть учение о расположении в пространстве и времени. Далее: в усложнении форм мы определяем так называемое содержание, содержание, с этой точки зрения, выводимо из формы. («Смысл искусства», — «Символизм», стр. 202; подчеркнуто мною. — *В. А.)*. Андрей Белый настолько последовательно проводил этот взгляд, что даже само символическое значение искусства пытался вывести из элемента формы: «В формальных законах развития искусства, — так пояснял он точку зрения своей группы, — предугадываем символический смысл» (там же, стр. 202; подчеркнуто мною. — *В. А.)*.

Итак, эстетика символизма действительно пронизана громадным противоречием: задуманная, как теория творчества, призванного будто бы преодолеть обособленность культурной специализации, приблизить искусство к «мудрости», к «жизни» и даже «преобразить» самое жизнь, эстетика символизма в действительности свелась к идеалистической теории «автономного» творчества, узаконяющей обособление искусства от жизни, выводящей художественную деятельность из совершенно априорных и абстрактных форм сознания.

Формализм, борьба против партийности искусства — не случайная и побочная тенденция символизма, но его коренная и существенная черта. Не преобразование жизни средствами искусства, но ограждение от жизни формами искусства — вот в чем символизм видит настоящее назначение искусства.

Выступая против партийности искусства, символисты придали этому своему выступлению смысл восстания против рассудочности и рассудочной тенденциозности. В критике этой символисты опирались на алогические тенденции новейшей буржуазной философии — от Шопенгауэра до Ницше.

Уже Валерий Брюсов в программной статье «Ключи тайн» пытался доказать, что искусство не имеет ничего общего с познанием действительности и что метод художественного мышления — внерассудочная интуиция. «Нельзя в угоду знанию и науке, — писал Брюсов, — видеть в искусстве только отражения жизни... Нет искусства, которое повторяло бы действительность. Во внешнем мире не существует ничего соответствующего архитектуре и музыке. Ни кельнский собор, ни симфонии Бетховена не воспроизводят окружающего нас. В скульптуре дается только форма без окраски, в живописи только цвета без формы, тогда как в жизни то и другое неразделимо... Скульптура и живопись повторяют только внешность предметов: ни мрамор, ни бронза не в силах передать строение кожи; у статуй нет сердца, легких, внутренностей; в нарисованном горном кряже нет скрытых минералов... Да и что было бы достигнуто, если б искусству удалось в совершенстве передразнить природу? К чему могло бы пригодиться удвоение действительности? «Преимущества нарисованного дерева перед настоящим, го-

ворит Авг. Шлегель, только в том, что на нем не может быть гусениц». Никогда ботаники не станут изучать растение по рисункам. Никогда самая искусная марина не заменит путешественнику вида на океан, уже по одному тому, что в лицо ему не будет веять соленый запах и не будет слышно ударов волн о береговые камни. Предоставим воспроизведение действительности фотографии, фонографу,— изобретательности техников. «Искусство относится к действительности, как вино к винограду», сказал Грильпарцер» («Весы», 1904, 1, стр. 6—7).

Развивая эти мысли, Брюсов доказывал, что единственный метод, который может надеяться решить вопрос о сложной и противоречивой природе искусства, — «интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым, по слову Брюсова, во все века пользовались мыслители, искавшие разгадки тайны бытия. И я укажу на одно решение загадки искусства, — писал Брюсов, — принадлежащее именно философу, которое — кажется мне — дает объяснение всем этим противоречиям. Это — ответ Шопенгауэра... вырывая его *угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение об искусстве* от совсем случайно окутавших его учений о «идеях», посредниках между миром нуменов и феноменов, — мы получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением» (там же, стр. 19). Искусство — согласно этому взгляду Брюсова — начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования... Где нет этой тайности в чувстве, — нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником (там же, стр. 20).

Валерий Брюсов так последовательно проводил этот взгляд, что в конце пришел к заключению, будто преимущество символизма, как течения новейшего искусства, состоит именно в том, что искусство это «сознательно пе-



ЧТЕНИЕ У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА
Этюд Л. Пастернака. Цветной карандаш. 1911 г.
Литературный музей, Москва

редается своему высшему и единственному назначению: быть познанием вне рассудочных форм, вне мышления по причинности» (там же, стр. 21).

В том же, против науки и рассудочности направленном смысле толковал искусство и Андрей Белый. Он находил, что поэзия «умственна, в Шопенгауэровском смысле, но отнюдь не разумна (т. е., по-нашему, не рассудочна)» («Формы искусства», — «Символизм», стр. 162). Такие формы поэзии, как р о м а н, не должны, по Белому, вводить в заблуждение и внушать мысль, будто цель искусства может заключаться в рассудочной тенденции, в нем выраженной. Ошибка, при этом возникающая, имеет, по объяснению Андрея Белого, источником смешение рассудочности с самим искусством. Присутствие рассудочности в поэзии,—пояснял Белый,—следует рассматривать лишь «как некоторого рода отзывчивость, которая существует между созерцанием и созерцающим» («Формы искусства», — «Символизм», стр. 162—163). Отзывчивость эта «особенно сильна в некоторых формах поэзии, изображающих общественную и умственную жизнь отдельных лиц или целых народов, как это мы видим в романе» (там же, стр. 163). Но хотя эти формы получают большое развитие, их частное значение не должно, по Белому, заслонять главную цель искусства. «Отсюда,— поясняет Белый,— могла произойти та колоссальная ошибка, когда тенденциозность была провозглашена главной целью искусства» (там же).

Про искусство нельзя сказать, с точки зрения Белого, что оно выражает мысли, чувства или волнения; всего менее можно сказать, что искусство есть мышление в образах. «Тут совершили бы мы грех,— поучает Белый, — и относительно искусства, и относительно Канта» («Смысл искусства», — «Символизм», стр. 206). Из того, что искусство говорит человеку «всей нераздельной цельностью душевных процессов, в которых открываем мы и мысли, и чувства, и призыв к действию», было бы «совершенно несправедливо», по Белому, заключить, будто «в выражении людей и тенденций — смысл искусства; так подменяется нераздельная цельность переживания одной стороной переживания» (там же).

Но с неменьшей выразительностью говорит о внерассудочности искусства, о его несоизмеримости с мыслью, об алогической, темной, непостижимой и невыразимой обычными логическими средствами его природе и Вячеслав Иванов.

В то время, как Валерий Брюсов и ранний Андрей Белый примыкали в обосновании алогических, антинаучных и антирассудочных тенденций к Шопенгауэру, Вячеслав Иванов опирался на Ницше. Значение Ницше для эстетики начала XX в. он видел в том, что, на ряду с логически ясным, светлым, сознательным, мерным и гармоничным «началом Аполлона» в искусстве, Ницше признал — в качестве второго, столь же неизбежного и не менее значительного принципа искусства, — алогическое, темное, восходящее к глубинам бессознательного, дисгармоничное, стихийно-оргиастическое «начало Диониса». «Ницше возвратил миру Диониса, — писал Вячеслав Иванов, — в этом было его посланничество и его пророческое безумие» («По звездам», стр. 3).

В темноте, неизреченности, несказанности слова Вячеслав Иванов видел необходимое условие не только произведений символической поэзии, но и всякого вообще искусства. «Символ только тогда истинный символ, — разъяснял он, — когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизгладимое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» («Поэт и чернь», — «По звездам», стр. 39). В «Заветах символизма» Вячеслав Иванов корень нового символизма усматривал в «болезненно пережитом современною душой противоречии» — в «потребности и невозможности высказать себя» («Борозды и межи», стр. 121), а также «в новом обретении символиче-

ской энергии слова, не порабощенного долгими веками служения внешнему опыту», «в представлении о поэзии, как об источнике интуитивного познания» (там же, стр. 132).

Иррациональная аналогическая сущность искусства сказывается, по утверждению Вячеслава Иванова, в способности искусства отрешаться от усматриваемого рассудком тождества вещей, а также в его способности раскрывать, при помощи средств, лежащих за пределами рассудка, скрытую жизнь вещей. «Я не символист, — разъяснял Вячеслав Иванов, — если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи между тем, что есть его «я», и тем, что зовет он «не я»... если мои слова не убеждают его непосредственно в существовании скрытой жизни там, где разум его не подозревал жизни... Я не символист, — продолжал он далее, — если слова мои равны себе, если они — не эхо иных звуков» («Мысли о символизме»,—«Борозды и межи», стр. 153).

Именно в этом — совершенно алогическом смысле — Вячеслав Иванов говорил об «особенной интуиции и энергии слова», а само «слово» определял, как «тайнопись неизреченного», а также утверждал, будто слово «вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки родных подземных ключей — и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное» («Заветы символизма», — «Борозды и межи», стр. 135).

Но алогическое понимание сущности искусства, принятое символистами в качестве руководящего, не мирилось с фактами как современного символистам, так и прошлого искусства. В современности символистам противостоял Максим Горький. В прошлом теории символистов противостояло громадное классическое наследство, не вмещавшееся в формулы интуитивной и алогической эстетики. В то же время субъективная аберрация внушала символистам мысль, будто черты алогизма и мистицизма, присущие русской символической школе, составляют примету и определение всякого истинного искусства — независимо от эпохи и людей, его породивших.

Следствием этих противоречий было то, что в осознании символистов историческая перспектива развития мирового и русского искусства оказалась частью просто искаженной, частью подверглась односторонней и тенденциозной переоценке.

Такой переоценке подвергся — и притом не случайно — Пушкин. В статье «О «Цыганах» Пушкина» Вячеслав Иванов осторожно, но неуклонно стремится снизить оценку Пушкина. Мотивом и предметом этой переоценки оказывается самый тип пушкинского ума: для символистов Пушкин был слишком «рационалист»; он был слишком убежден в могуществе и всепроницаемости разума, слишком ясен, прост и прозрачен. По определению Вячеслава Иванова, Пушкин — «великий словесник, ибо убежден, что все в поэзии разрешимо словесно» («О «Цыганах» Пушкина», — «По звездам», стр. 161). Живая смелость простодушной живописи Пушкина проистекает — так уверяет Вячеслав Иванов — «из полного отсутствия сомнений в адекватности слова» (там же). «Часто кажется, что поэт вовсе не подозревает оттенков и осложнений. Что значат эти простые и очень скупые слова и очень обычные, почти неестественно здоровые и румяные эпитеты? — непременно ли преодоление внутреннего избытка?» (там же).

В риторическом вопросе Вячеслава Иванова звучит вкрадчивая, неискренняя нота сомнения и даже осуждения. «Подчас,—признается Иванов,— как-то жутко становится от пушкинской ясности, от пушкинской быстроты. Мы думали: ars longa, но у него искусство—ars brevis» (там же). На характерное для Пушкина убеждение в принципиальной адекватности слова Вячеслав Иванов пытался набросить тень, сближая эту черту эстетики Пушкина с... формализмом. Так, в прикосновении Пушкина к миру Байрона наиболее важным Вячеслав Иванов считал «расширение внешне-поэтического диапа-

зона, обогащение чисто-техническое» (там же, стр. 162). Обобщая это суждение, Иванов находил, что для Пушкина вообще «истинным приобретением... всегда было только формальное, только канон стиля, в наиболее широком значении этого слова» (там же). Более того. Исконная ясность и прозрачность поэтики Пушкина, доверие Пушкина к точности и истинности поэтического слова приводило поэта — так уверяет Вячеслав Иванов — к тому, что, усваивая «чуждые сферы духа», Пушкин будто бы неизменно уменьшает содержание отражаемой идеи, в совершенстве воссоздавая «закон ее воплощения, ее поэтическую форму» (там же).

Даже алогическая эстетика Ницше, сконцентрированная в символе «Диониса», кажется Вячеславу Иванову еще слишком рационалистической. Для Вячеслава Иванова в Ницше еще слишком сильно логическое и познавательное начало «Аполлона», уводившее Ницше прочь от алогической стихии «Диониса». «Ученый — Ницше, Ницше — филолог,— писал Вячеслав Иванов, — остается искателем «познаний» и не перестает углубляться в творения греческих умозрителей и французских моралистов. Он должен был бы пребыть с Трагедией и Музыкой. Но из дикого рая его бога зовет его в чуждый, недионисийский, мир его другая душа,— не душа оргиаста и всечеловека, но душа, влюбленная в законченную ясность прекрасных граней, в гордое совершенство воплощения заключенной в себе частной идеи» («Ницше и Дионис», — «По звездам», стр. 13).

Пути Ницше, эстетика которого, по утверждению Вячеслава Иванова, делалась все более «эстетикой вкуса, стиля, меры, утонченности и кристаллизации» (там же, стр. 14), Вячеслав Иванов противопоставлял обратный путь развития искусства декадентов — от ясности и прозрачности слова к темноте и неизреченности музыки. Одним из крупнейших достижений декадентства Вячеслав Иванов и вместе с ним ряд других символистов считали явление, которое они называли освобождением поэзии от «литературы» и приобщением ее к «музыке».

Это «освобождение» поэзии от литературы на деле было освобождением художников-декадентов от идейности искусства, от больших общественных задач и вопросов, от ясности мысли и ее выражения в слове. И, напротив, под «музыкой», с которой символисты сближали поэзию, они разумели отнюдь не высокое идейное и содержательное искусство Баха, Бетховена, Берлиоза, Шуберта, но скорее тот элемент алогизма и неадекватности переживания словесному означению, который они больше всего ценили в музыке эпигонов и который они хотели бы усилить в поэзии.

Так, тот же Вячеслав Иванов уверял, будто в каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка. «И это не потому только, — пояснял он, — что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение; но сама душа искусства музыкальна. Истинное содержание художественного изображения всегда шире его предмета... В этом смысле оно всегда символично; но то, что она объемлет своим символом, остается для ума необъятным и несказанным для человеческого слова. Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла. Отсюда — устремление к неизреченному, составляющее душу и жизнь эстетического наслаждения, и эта воля, этот порыв — музыка» («Предчувствия и предвестия», — «По звездам», стр. 200—201).

Совершенно очевидно, что здесь «музыка» — лишь метафора, иносказательное обозначение тенденций алогической мистики, охвативших мировоззрение и искусство символистов.

Именно этот алогический и мистический смысл имел лозунг символистов об освобождении поэзии от «литературы». Однако, мотивировка этого лозунга была сложная и уводила мысль в сторону от его действительного содержания. Мотивировка эта состояла в утверждении, будто только осво-

бождение поэзии от «литературы» и приближение к «музыке» способно сообщить поэзии ее специфичность, как особой отрасли искусства. Главнейшей... заслугой декадентства, как искусства интимного, в пределах поэзии, — пояснял Вячеслав Иванов, — было то простое и вместе чрезвычайно сложное и тонкое дело, что новейшие поэты разлучили поэзию с «литературой» и приобщили ее снова, как равноправного члена и сестру, к хороводу искусств: музыки, живописи, скульптуры, пляски... еще недавно стихи казались только родом литературы и потому подчинены были общим принципам словесного и логического канона. Декаденты поняли, что у поэзии свой язык и свой закон, что многое, иррациональное с точки зрения общелитературной, рационально в поэзии, как специфическом искусстве слова, или специфическом смысле» («О веселом ремесле и умном веселии»,—«По звездам», стр. 241—242).

Тот же процесс приближения «поэзии» к «музыке», т. е. усиление средств алогической выразительности, усматривал в ходе развития нового искусства и Андрей Белый. «Начиная с низших форм искусства и кончая музыкой,— писал он,— мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют важную роль. В музыке они отсутствуют. Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже и шире, всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конечным — музыку, как чистое движение» («Формы искусства»,— «Символизм», стр. 165—166).

И наоборот, всякое усиление в «музыке» элементов «слова» символизм оценивал, как измену специфической сущности искусства. Так, Вячеслав Иванов, отмечавший в творчестве Бетховена значительную степень приближения к идеалу искусства всенародного, видел в то же время в «Девятой симфонии» Бетховена «измену самой музыке, как сфере частной и обособленной, и принесение ее неизрекаемых таинств в жертву Слову, как общевразумительному символу вселенского единомыслия» («Копье Афины», — «По звездам», стр. 48—49).

Формально тезис символизма о выходе поэзии из «литературы» и о приобщении ее к «музыке» восходит к знаменитому поэтическому манифесту Верлена, к его L'art poétique и в особенности к лозунгу «De la musique avant toute chose» («О музыке на первом месте»). Однако, при всей очевидности этой формальной связи между поэтикой Верлена и эстетикой символизма, французский символизм менее всего был идейным источником младшей формации русского символизма. Французский символизм оказался уже слишком рассудочным, рационалистическим, а его образы — слишком адекватными, однозначными и точными в глазах таких людей, как Вячеслав Иванов и Андрей Белый. Неудивительно поэтому, что Вячеслав Иванов, выступая от имени целой группы символистов, говорил, что литературные приемы и метод мышления, излюбленный французскими символистами, «с которыми мы не имеем ни исторического, ни идеологического основания соединять свое дело, не принадлежит к кругу символизма, нами очерченному» («Мысли о символизме», — «Борозды и межи», стр. 157). По разъяснению Иванова, главный пункт расхождения между обоими школами — французской и русской — отношение к логической значимости слова. В то время, как, например, Малларме «хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как раз в намеченную им точку», для русской школы символизм «есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали» (там же, стр. 157).

Здесь мы достигли пункта, в котором можно уже подвести некоторые итоги. Эстетика символизма, задуманная, как грань мировоззрения, освобождающего культуру от эстетизма, формализма и слишком далеко зашедшего культурного распада, на деле привела к насаждению нового типа формализма, т. е. крайних форм отчужденности искусства от жизни, прикрывав-

ших борьбу с теми действительно революционными силами, которые одни только и могли спасти русскую культуру от буржуазного распада и безидейности.

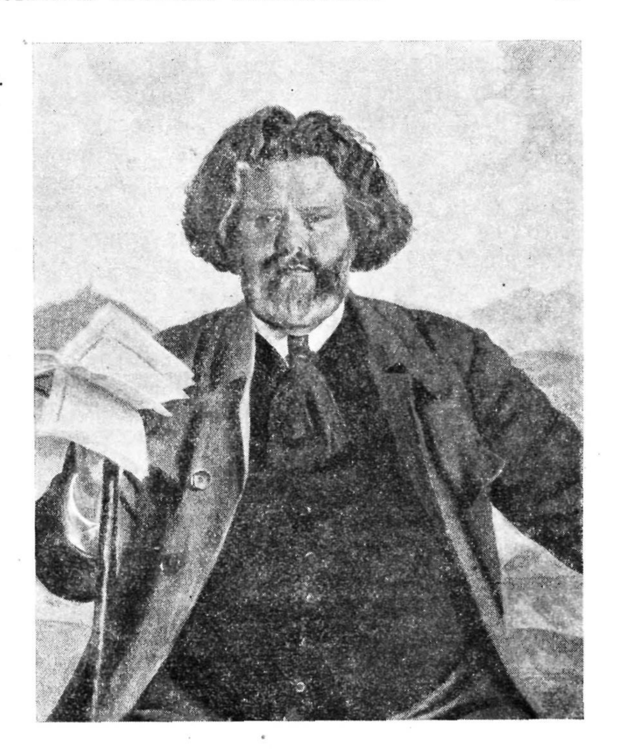
Не менее противоречивой оказалась и философская основа искусства символизма и его эстетики. Эстетика эта оказалась направленной против самых основ научного мировоззрения и научных методов мышления. Понятие «специфичности» искусства и художественной мысли свелось на деле к отрицанию мощи и ценности научного познания и всех его логических функций, а в эстетике — к обоснованию формализма. Понятие «интуиции» превратилось в орудие дискредитации интеллекта, в средство борьбы против ясности, общезначимости и образа и слова, в повод для пропаганды реакционнейшей мистики. Понятие «преобразования» жизни искусством оказалось приемом отстранения от действительного ее преобразования. Примат «творчества» над «познанием» в своей подлинной сути оказался отрицанием возможности познания, подменой действия созерцанием, активности — квиетизмом.

Чем интенсивнее провозглашались все эти лозунги, тем более разительным оказывалось конечное противоречие между идейным обоснованием и истинным мотивом, между намерением и результатом, между программой и подлинным действием. Особенно поразительно у символистов противоречие между стремлением разбить оковы и грани искусства, выйти из сферы искусства, отказаться от художественных средств общения и крайне формалистическим пониманием искусства, отделением искусства, как «специфической» формы творчества, от всех прочих форм мышления и познания, сведением науки об искусстве к науке об одних лишь формах. Противоречие это достигло наивысшего напряжения в деятельности Андрея Белого. Никто из символистов не превзошел Белого в искусстве отрицания искусства, никто не заявлял с большим пылом о намерении отречься от искусства, как формы культурного обособления и дифференциации. Но, вместе с тем, никто из символистов не сделал так много, как Андрей Белый, для насаждения формализма в искусстве, в поэтике, в эстетике. Разрушитель «инкрустации формы», Андрей Белый положил основу взгляду на поэзию, как на совокупность форм, изучение которых должно быть освобождено от всякой связи с анализом содержания. «Если эстетика возможна, как точная наука, — писал Андрей Белый, — то материал исследования ее — свой собственный: таким материалом может служить форма искусства, например, в лирике этой формой являются слова, расположенные в своеобразных фонетических, метрических и ритмических сочетаниях и образующих то или иное соединение средств изобразительности. Если мы освободили разбираемое стихотворение от всего идейного содержания, как не входящих в образ формальных, а потому и точных наблюдений, перед нами останется только форма, т. е. средства изобразительности, в которых дается образ, слова, их соединение и их расположение. Задача, таким образом, суживается и становится более отчетливой» («Лирика и эксперимент», — «Символизм», стр. 235 и 239).

Философскую основу для формалистического взгляда на искусство символизм нашел в различных эпигонских школах идеализма, распространившихся на рубеже XIX и XX вв. в кругах буржуазной интеллигенции Запада.

Было бы ошибкой думать, будто символизм опирается на какую-либо одну философскую школу, например, неокантианскую. Философские источники символизма довольно сложны; нельзя забывать, кроме того, что философская мысль символистов далека от четкости и последовательности. Ни одного философа в строгом смысле понятия символисты не выдвинули; увлечение модной западной философией, характерное для символистов, не возвышалось над дилетантизмом.

Эта пестрота и спутанность философских источников символизма отразились в философских статьях журнала «Весы», главного органа теории



МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН
Портрет Б. Кустодиева. Масло. 1924 г.
Литературный музей, Москва

и критики символистов. Со страниц этого журнала проповедывались самые различные учения идеализма: и берклеанство, и кантианство, и Шопенгауэр, и Ницше, и соловьевство, и субъективный идеализм Фихте.

В рецензии на русский перевод берклеевского «Трактата о началах человеческого знания», помещенной в двенадцатой книжке «Весов» за 1905 г., А. Бачинский проповедывал берклеанство, противопоставляя откровенность и последовательность идеализма Беркли отступлениям Канта от идеализма к признанию «вещей в себе». «Ни один автор, — писал А. Бачинский, — с такой ясностью и прямотой, как Беркли, не подступал к решению основного философского вопроса о соотношении между бытием и мышлением. Ни один автор не давал столь ясного, столь сжатого, столь категорического и неопровержимого ответа на этот кардинальный вопрос... Те, которые (как Кант) отступали от этой несомненной оси всякого умозрения, впадали в неизбежные ошибки. И нет сомнения, что со временем мы услышим призыв: «назад к Беркли» как к исходной точке» (стр. 83).

Субъективный идеализм, как учение, выводящее все содержание познаваемой действительности из ощущений, из сознания субъекта, шел навстречу не только характерному для символистов индивидуализму их психологии и морали, но—в плане искусства и эстетики—отвечал чрезвычайно сильной в русском поэтическом символизме струе импрессионизма. Для таких поэтов, как Бальмонт и Валерий Брюсов, субъективный идеализм представлялся наиболее простым и близким им типом философии. Если первому импонировала импрессионистическая эстетика, следовавшая из учений субъективного идеализма, то второму в еще большей степени — индивидуалистическая мораль, эгоцентризм и волюнтаризм, которые могли быть выведены из философского учения, провозглашавшего субъект началом и творцом всей действительности.

Не случайным поэтому было появление на страницах «Весов» переводных статей Рене Гиля (René Ghil), подчеркивавшего происхождение миро-

воззрения Стефана Малларме, виднейшего французского символиста, от философии немецкого идеализма, в особенности от философии субъективного идеалиста Фихте. «Малларме, — писал Рене Гиль, — исходил из философии Фихте. Есть все основания думать, что философская система Малларме, если бы удалось ему ее воздвигнуть, представляла бы собой крайний субъективный, даже мистический идеализм. Нам известно одно положение Малларме... которое гласит: «Если бы я не существовал, ничто не существовало бы» (René Ghil, Стефан Малларме, — «Весы», 1908, XII, стр. 74).

В другом месте Рене Гиль отмечал, как характерную для Малларме, мысль о том, «что разнообразные элементы мира были, должно быть, интенсивными представителями наших чувств и идей (которые их и творят, согласно с его мировоззрением, истекавшим из доктрины Фихте). Вселенная, расчлененная, но гармоническая, — это та тема, через которое человеческое Я, от аналогий к аналогии, возвышается до представления самого чистого, самого совершенного существа» (René Ghil, Письма о французской поэзии, — «Весы», 1908, IV, стр. 68).

В то время как субъективный идеализм Беркли и Фихте рассматривался символистами, как философская основа для их индивидуализма, учения Канта и современных кантианцев были использованы для обоснования критики науки и научного познания, для обоснования учения о многообразии методов, открывавшего двери фидеизму и мистике, а также, в особенности, для обоснования формалистического понимания искусства. Кантианство Андрея Белого было прежде всего защитой мистики против науки, против материализма и материалистической теории отражения в гносеологии. Но в еще большей степени оно служило для обоснования формализма в эстетике и в теории поэзии.

Так как различные ветви идеализма служили символистам для разработки различных сторон их мировоззрения, то часто одни и те же авторы выступали одновременно на защиту различных идеалистических учений, не считаясь с этими различиями и имея в виду всегда защиту идеализма против материализма в целом. Поэтому символисты поступали по-своему вполне последовательно, когда помещали в своем журнале, например, на ряду со статьей А. Бачинского, посвященной пропаганде Беркли против Канта, рецензию того же Бачинского, в которой последний, забывая об этом своем противопоставлении, поднимал голос на защиту кантовского учения об априорности пространства и времени против критики одного физика («Весы», 1905, V, стр. 61).

Неудивительно поэтому и частое у символистов переплетение тенденций кантианства с идеями Шопенгауэра, Ницше. Основой для этого объединения были общие для всех этих, вообще различных философских учений, тенденции реакционного алогизма, противопоставление интуиции и инстинкта интеллектуальному познанию, искусства науке, реакционный антидемократизм символистов, боязнь социализма и неприязнь к нему, иногда прорывавшаяся в резких формах.

Отрицательное отношение к революционному марксизму объединяет все эти оттенки и вариации исповедывавшегося символистами философского идеализма. Вряд ли кто из символистов хоть сколько-нибудь серьезно изучал революционное движение рабочего класса и его идеологию — марксизм. Однако, «присматриваться» к марксизму и рабочему движению, как к явно огромному факту общественной жизни, символисты считали для себя обязанностью. Они вступали в споры с марксизмом не только по такому близкому для них, как писателей, вопросу, каким был вопрос о свободе печати, но и по другим вопросам общественно-политической жизни. Особенно яростно нападали символисты на марксизм в спорах о религии. Они отрицали марксизм не только, как социально-политическое учение, но и как материалистическую философию, отвергающую всякую мистику и всякую религию.

Если в 1908 г. Андрей Белый защищался от марксистской критики религии ссылками на теорию познания и, в частности, на теорию ценностей кантианца Риккерта, то позднее, уже во время Октябрьской революции, он нападал на марксизм с позиций мистической «антропософии» Рудольфа Штейнера. Менялась мотивировка, но острота борьбы против марксизма, как материалистической, антирелигиозной философии и материалистической социально-политической теории, не только не притупилась, но становилась еще более резкой и непримиримой. Кульминационной точки эти выпады Белого против марксизма достигли в «Воспоминаниях о Блоке», опубликованных Белым в 1922 г. в ежемесячнике «Эпопея» в Берлине, вскоре после отъезда Белого из России. Сводя в «Воспоминаниях» этих счеты с Мережковским и Зинаидой Гиппиус, Андрей Белый нападал на Мережковского за то, что до Октябрьской революции и во время ее Мережковский будто бы недостаточно энергично боролся с марксизмом.

Нигде глубочайшая реакционность и совершенная политическая слепота Андрея Белого не достигают таких размеров, как в этих выпадах против его бывших литературных и идейных друзей и соратников. Мережковскому Белый ставит в вину то, что, будучи врагом марксизма, Мережковский оказался белоручкой, т. е. не был достаточно энергичным в борьбе против марксизма, не вел борьбы против марксизма среди рабочих, крестьян, матросов и красноармейцев! Ход революции с поразительной точностью обнажал подлинную классовую природу и подлинный политический темперамент людей, которые, при иных условиях, пожалуй, так и умерли бы, прослыв только лишь писателями, составителями «Записок Мечтателей», населенцами «башен из слоновой кости».

Социалистическая революция заставила наисозерцательнейших «мечтателей» затрепетать темным чувством буржуазной классовой ненависти. «Мечтатель» Белый требовал в 1922 г. к ответу Мережковского за то, что этот реакционер, ненавидевший революционный народ и Октябрьскую революцию, сбежал с поля битвы за границу, оставив своих друзей без своей помощи в той контрреволюционной борьбе против марксизма, которую они, в отличие от «белоручек», вели среди «народных» масс.

Полемика Белого с Мережковским чрезвычайно ценна, так как со всей ясностью раскрывает не только глубоко-реакционную и контрреволюционную сущность символизма, но, вместе с тем, доказывает полную ошибочность представления о, якобы, совершенной нейтральности символизма в вопросах классовой борьбы и политики. Андрей Белый совершенно прав: он и его соратники — отнюдь не «антиобщественники», в смысле неучастия в политической жизни и в политической борьбе. Не «антиобщественность» в безусловном смысле понятия, но «общественная», конечно, — классовая, в данном случае — буржуазная активность — политической борьбы против социалистической революции всеми средствами идеологической пропаганды, проповедь религии, мистицизма, подмена революционного преобразования общества призрачным и мнимым «внутренним», «духовным» обновлением, слащаво-теософская, оккультная фантастика — вот истинная социально-политическая сущность и идейная форма символизма, последняя основа всех его идейных противоречий, теоретической путаницы и философской реакционности.

## III. КРУШЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ СИМВОЛИЗМА

Ни одно крупное течение русской литературы первых двух десятилетий нынешнего века не могло — каким бы оно ни казалось отрешенным от общественной жизни — остаться незатронутым крупнейшими общественными событиями и явлениями этой эпохи. Боевое публицистическое движение русского символизма оказалось глубоко вовлеченным в общественную жизнь, в ее противоречия, в происходившую в ней борьбу классов. В ходе этой

борьбы эволюция символистов привела не только к раскрытию идейных противоречий символизма, но к кризису всей этой литературной школы, отражавшему ее колебания, противоречия и тупики.

Кризис этот наложил глубокий отпечаток на эстетические идеи символизма, выявил неустранимые противоречия, внес раскол в ряды символистов, разрушил иллюзии идейного единства и спаянности школы.

Первым симптомом кризиса стало обнаружившееся крушение надежд на разрешение противоречий русской жизни и культуры средствами одного лишь искусства. Признаки сознания этого крушения мы отметили в книгах Андрея Белого, написанных в годы империалистической войны и в первые годы Октябрьской революции. Однако, у Белого, при всей полемической остроте этих книг и статей (эпопея «Я», «Кризис жизни», «Кризис культуры» и т. д.), не только не получилось преодоления эстетизма и формализма, но, вопреки стремлениям автора, субъективизм, эстетизм и формализм еще более обнажились и заострились. Социальные конфликты и противоречия Андрей Белый осознавал в совершенно мистифицированной и крайне субъективной форме. Положение художника, писателя в русском обществе эпохи 1905—1917 гг. Белый рассматривал не в его реальной сути, определяемой историей этого общества, ходом классовой борьбы и ее преломлением в сознании, но с точки зрения неоплатоновских и гностических иллюзий и доктрин о «человеке», исповедывавшихся и проповедывавшихся «теософами», а впоследствии «антропософами», сектой оккультистов, возглавлявшейся доктором Рудольфом Штейнером. В воспитательной практике этой секты реальные социально-исторические проблемы подменялись фантастическими моральными абстракциями, условной системой действий, поступков и заданий, долженствовавших, якобы, вывести личность из узкого круга эгоистического уединенного существования и приобщить к духовному опыту, приобретенному и сохраненному — через посвятительные традиции и через иерархию братства — с незапамятных времен «учителями».

На деле, конечно, никакого преодоления субъективности от этих утонченных моральных и религиозных экзерсиций не получалось. Напротив, антропософия пресекала намечавшуюся в лучших романах и повестях Андрея Белого возможность движения от символизма к реализму, сводила Белого на путь чрезвычайно субъективного и уединенного копания в мире личного сознания и личных мистических переживаний. В «Записках Мечтателей» Андрей Белый прямо заявлял, что ученичество в школе Штейнера вернуло его на путь тех мыслей и стремлений, которыми он был захвачен в дни юности, когда он ощущал свое «я», как совпадающее со всем миром и заключающее его в себе.

Возвращаясь к этим, испытанным уже в юности мыслям, Андрей Белый наивно воображал, будто он освобождается из субъективной концепции «я» или «сознания», возвышается до концепции, в которой «я» мыслится уже не как субъект, не как личность только, а как некоторое, бесконечно более обширное «Я», вмещающее в себя мир и личность. «То, что мне открывалось доселе, как «я», — писал Белый в «Дневнике писателя», — есть «субъект», а не «я»; это «я» — групповая душа, не развившаяся до самосознания; быт, национальность, привычка, определяя то «я» — автомат; то не «я», а материя мира во мне. Наоборот, мир — не мир; то, что мне открывалось доселе, как мир, есть «объект познавания»; свойства этого «объективного» мира — субъективны; мир есть лишь сознание; мир — во мне; я есмь мир; мир не мир, «я» — не «я»; это — фикции цельности: это — «субъект» и «объект»; но «субъект» и «объект» суть два глаза. «Я — собственно; что это — так, открывает мне факт описания страны «Я», до которой любой из нас может подняться и до которой конкретно подняться нет времени; тот из нас занят «темой романа», а тот — «фельетоном». Но оттого-то «романы» и «фельетоны», почерпнутые из давно миновавшего быта, суть

фикции: тени сознания; не отражают они ничего» («Дневник писателя», — «Записки Мечтателей», I, стр. 129—130).

В конечном итоге то «Я», которое оказывается мостом между отдельным существованием субъекта и миром или соединителем, благодаря которому «бытие моих внутренних актов соединилось с событием чего-то, лежащего вне меня», «не есть «я» в обыденном значении слова («я» вписано в нем, как и «мир»)» (там же, стр. 131).

Но совершенно очевидно, что во всех этих, гностицизмом вызванных и питаемых рассуждениях Белый не мог вырваться из круга того самого субъективного идеализма, преодолению которого будто бы служит вся его концепция. Он не мог вырваться из него так же, как Фихте не мог убедить своих читателей в том, что он — не субъективный идеалист, что его «Я» — не маленькое, эмпирическое «я» субъекта, но большое, вселенское и всемирное «Я», «Я» с прописной буквы, вмещающее в себя, как океан каплю, и субъекта и весь большой мир «не — я» вокруг него.

В «Материализме и эмпириокритицизме» Ленин показал всю иллюзорность надежд Фихте на преодоление субъективного идеализма. Ленин показал, что никакие уверения Фихте в действительном бытии большого мира вокруг человека не лишают его философию характера субъективного идеализма до тех пор, пока остается в силе основной тезис Фихте — о первенстве «Я» и — следующий из него, как вывод, — тезис о неустранимой соотносительности «не — я» и «я».

Неудивительно поэтому, что в программном «Дневнике писателя» Андрей Белый, в конечном счете, приходил к тому выводу, что для современного писателя единственной подлинной и значительной темой остается описание состояний сознания. «Есть одна только тема,— писал Белый,— описывать панорамы сознания... Остается сосредоточиться в «Я», мне заданном математической точкой» (там же, стр. 128).

Трагизм противоречий искусства, восходящих к противоречиям русской общественной жизни, ощущается и Вячеславом Ивановым. Но в еще меньшей степени, чем у Андрея Белого, сознание этих противоречий могло привести Иванова к действительному их разрешению. Вячеслав Иванов отдавал себе ясный отчет в том, что современное ему искусство вступило в полосу настоящего и притом глубокого кризиса. «Кризис искусства, — так писал он в статье о гуманизме, — это — действительный кризис, т. е. такая решительная минута, после которой данное искусство, быть может, вовсе перестанет существовать, — тут поистине возможен смертельный исход болезни, — или же выздоровеет и как бы возродится к иному бытию» («Кручи», — «Записки Мечтателей», I, стр. 107).

Красноречиво, искусно, витиевато изображал Вячеслав Иванов в своих эстетических и критических статьях рост художественного субъективизма, утрату художниками чувства социальной связи, усиление обособленности и исключительности. «Социально мы переживаем, — писал он в 1916 г. в статье «Эстетическая норма театра»,— эпоху буржуазного индивидуализма, культурное наследие минувшего века. Социальный лозунг «chaqun pour soi» сделался и духовным нашим лозунгом» («Борозды и межи», стр. 277).

Однако, правильно назвав явление, Вячеслав Иванов интересуется лишь той его стороной, которая всего менее способна раскрыть его действительные социальные корни и причины. Изолированность, распыленность, отъединенность буржуазного индивидуалистического быта воспринимаются им не как антагонизм между буржуазной интеллигенцией и народом, на теле которого она паразитирует, но как отрыв индивидуального сознания от ...религии и религиозной «соборности», т. е. от церкви, от церковной общины. «Религия, — жаловался Иванов, — стала «частным делом» и личною заботой»,

Поставив в центре внимания вопрос об атеизме и о религиозном безразличии интеллигенции, как вопрос, будто бы концентрирующий все противоречия современной культуры, Иванов, естественно, и в решении вопроса не мог выйти из круга мистификации, двусмысленностей и идеологических иллюзий весьма реакционного свойства. Такой насквозь двусмысленной мистификацией была развитая им на основе истории античного искусства идея большого синтетического «соборного» искусства.

Формально Иванов исходил из мысли, что сценическое искусство «утверждает» свою коренную природу «не в моменте героического почина, но в моменте соборного согласия,— не в начале личном, но в начале общественном» (там же, стр. 264—265). По сути же «общественное начало» и «соборное согласие», о которых здесь говорилось, были лишь эстетическими, насквозь эстетическими суррогатами, назначение которых состояло в том, чтобы уберечь театр и вместе с ним все искусство от действительного проникновения жизни и общественности на сцену, чтобы сглаживать, примерять обострившиеся до ужаса противоречия.

Двусмысленность этой эстетики «соборного» искусства состояла не только в том, что она подменяла понятие общественности его эстетическим призраком. Эстетика эта, кроме того, была двусмысленной еще и в том отношении, что призывала одновременно и к отказу от искусства и к самому крайнему эстетизму, к решительному утверждению искусства в самой крайней его отчужденности от жизни.

С одной стороны, теория эта провозглашала внеположность театра по отношению к искусству. «Театр, — писал Вячеслав Иванов, — внеположен эстетике... то, что в истинном смысле соборно, в то же время и внеположно искусству, как таковому... соборное начало... не остается... в границах и величаво расширившегося искусства, а приумножает его действие иным, уже не эстетическим, а саможизненным действием, порождая в душах событие, внутренне их определяющее, быть может, навсегда».

С этой точки зрения уже разделение театра на актеров и зрителей представлялось неправомерным и подлежащим искоренению. Единственный исход Вячеслав Иванов видел в том, «чтобы зритель перестал быть только воспринимающим зрителем и действовал сам в плане идеального действия сцены (там же, стр. 285). Поэтому же проблема театра представлялась ему как такая, радикальное решение которой невозможно «посредством искусства только и в пределах только искусства» (там же, стр. 286).

С другой стороны, «соборность» эта, которая должна была, по мысли Вячеслава Иванова, вывести театр за пределы только искусства и только эстетики, сама была лишь эстетической инсценировкой «общественности». Нельзя же всерьез брать мечты Вячеслава Иванова о том, как Россия покроется площадками — оркестрами для сценических хоров — и как преодолевшие грань, их дотоле разделявшую, зрители, они же и актеры, станут силой своего «синтетического», уничтожающего раздельность искусств действия устранять роковые и трагические противоречия жизни.

Более того. Устранение трагических конфликтов, о котором мечтал Вячеслав Иванов, было — даже в его мечтах — не подлинным их устранением, но лишь примирением с ними, которое должно было совершиться в одном лишь сознании, не затронув ничего в действительной жизни.

*Под трагическим очищением, этим венцом «соборного» театрального* действа, Вячеслав Иванов разумел лишь «успокоительное,— как он сам выражался,— облегчительное ощущение благодатного совершившегося сокровенного чуда, похожее на выздоровление и приток живительных сил или на радостный отдых у достигнутой вершины, откуда по-новому, в негаданной простоте, прозрачности и содержательности, развернулись все преодоления горного пути и всеобъемлющею, всеосмысливающею голубою далью опоясал-

ся лабиринтный кряж с его превзойденными ужасами...» (там же, стр. 274). В очищении этом Иванов видел «укрепительное и целостно-бытийственное чувство, воссоединяющее нас с корнями бытия и расширяющее нашу самость до пределов всечеловеческого и вселенского сочувствия, целительно восстановляющее наше я в гармонии со всем и во имя всего».

Не может быть никакого сомнения в том, что эстетика «соборного» искусства, а также философско-мистическое инструктирование замыслов, подобных замыслу «Мистерии», начатой Скрябиным, рождались у Вячеслава Иванова из стремления «заворожить» искусством и эстетикой, отвести неудержимо надвигавшуюся полосу исключительных по важности исторических и общественных событий.

Не удивительно поэтому, что, когда началась настоящая — Октябрьская — революция, перешагнувшая по-настоящему с площадей в зрительные залы, а оттуда — на сцены театров, Вячеслав Иванов не только не усмотрел в этом событии подтверждения своей тезы о первенстве жизни над искусством, но поспешил противопоставить революционному вторжению жизни на сцену противоречащую его предыдущим теориям мысль о невозможности и ненужности выхода искусства за собственные грани. Так, в статье «Кручи», опубликованной в 1919 г., Вячеслав Иванов отмечал уже «крайние до хаотичности, болезненные до самоубийственности уклоны: таково в поэзии желание вовсе освободиться от слова с его преданием и законом» («Записки Мечтателей», I, стр. 107—108). Вместе с тем, он отмечал, что, несмотря на далеко ушедшее стремление каждого отдельного искусства и его отважнейших представителей выйти за грани собственных эстетических средств, все же «музыкант хочет остаться музыкантом, живописец — живописцем, поэт — поэтом; другими словами, все держат присягу верности своей родной стихии: музыкант — стихии тона, живописец — цвета, поэт — слова».

Определяя в той же статье гуманизм, как культурное течение, всецело основанное «на изживании индивидуации, отдельности и обособленности людей, их взаимной зарубежности, потусторонности и непроницаемости» («Записки Мечтателей», I, стр. 113), Вячеслав Иванов в то же время утверждал, будто «героический гуманизм умер» и будто движение, приведшее к Октябрьской революции, несмотря на элементы «старинного революционного предания, идущие от XVIII в., и красного культуртрегерства», поднялось «не на гуманистической закваске» («Кручи», — «Записки Мечтателей», I, стр. 112—113).

Несравненно острее, глубже, искреннее и проницательнее ощущал кризис буржуазной культуры и, в частности, кризис символизма одареннейший поэт этого течения Александр Блок.

В отличие от Андрея Белого и Вячеслава Иванова, Блок всего менее был т е о р е т и к о м школы. Очень редко и всегда как бы неохотно, лишь понуждаемый крайней необходимостью он решался заговорить от имени всего течения в целом. Таким почти вынужденным выступлением был известный его доклад «О современном состоянии русского символизма», прочитанный в 1910 г. в ответ на доклад Вячеслава Иванова. Характерно, что доклад Блока начинался оправданием поэта, как бы извинением за принятое решение выступить от имени школы: «Я должен сказать,— писал Блок в первых же строках доклада,—что уклоняюсь от своих прямых обязанностей художника» (Сочинения, т. IX, стр. 76). Само вступление Блока в религиозно-философское общество было мотивировано им — в записной книжке № 23 от 1908 г. — не надеждой получить от его членов ответ по интересовавшим его вопросам философии и религии, но исключительно потребностью иметь аудиторию, общаясь с которой Блок мог бы передать другим нараставшее в нем убеждение в неотвратимости катастрофы и возмездия, надвигавшегося, как он чувствовал, на русское буржуазное общество. «У церкви спрашивать мне, — писал Блок, — решительно нечего. Я чувствую кругом такую

духоту, такой ужас во всем происходящем и такую невозможность узнать что-нибудь об интеллигенции, что мне необходимо иметь дело с новой аудиторией, вопрошать ее какими бы то ни было путями. Хотя бы прочтением доклада и выслушиванием возражений свежих людей» («Записные книжки А. А. Блока», Л., 1930, стр. 92).

Раньше, чем кто бы то ни было из символистов, Блок ощутил ставший фактом, но отрицавшийся теоретиками символизма распад школы, ее крушение, более того, отсутствие в ней подлинного единства, которым могло бы быть оправдано ее общее наименование. Уже в октябре 1909 г. Блок был склонен видеть в символизме не столько школу искусства, характеризующуюся общностью направления, сколько одну из многочисленных, отнюдь не на принципиальной основе объединившихся каст интеллигенции. Поэтому Блоку казались смешными, несерьезными поднимавшиеся в то время толки о «дифференциации» литературного символизма. Согласно мысли Блока, серьезной дифференциации никогда не было, «потому что никто в сущности ни с кем не соединялся и не разъединялся, и настоящей школы не было никогда» (Сочинения, т. IX, стр. 44). «Словами «декадентство», «символизм» и т. д.,— пояснял Блок,— было принято... соединять людей, крайне различных между собой. Право, в том, что люди эти приняли некогда групповое название, сделали даже вид, что объединились, и держались несколько лет вместе, не было ничего очень глубокого, как и в том, что для русского «декадентства» своим братом был только декадент же. С ним он даже бранился только дружески, никогда не позволяя другому обидеть его, подготовляя, таким образом, говоря языком «благородным», «твердую организацию», а языком более реальным — касту» («Вопросы, вопросы и вопросы»,— Сочинения, т. IX, стр. 43).

Современный исследователь, которому доступны, кроме стихов и статей, дневники, записные книжки и письма Блока, может без труда установить парадоксальный на первый взгляд факт: крупнейший поэт символизма и один из видных литературных критиков этого направления уже с 1908 г. полон сомнения именно в теоретических — философских и эстетических — учениях школы: *«Не могу принять, — писал Блок осенью 1908 г., — ни двух бездн — бога и дьявола, двух путей добра — «две нити вместе свиты» (мистика, схоластика, диалектика, метафизика, богословие, филология), ни теории познания (Белый), ни иронии (интеллигентский мистический анархизм), ни «всех гаваней» (декадентство)»* («Записные книжки», стр. 89).

Участник собраний религиозно-философского общества, он испытывал величайшее, граничившее с чувством оскорбления отвращение к происходившим там докладам и прениям. Он находил, что слушать прения в религиозных собраниях «столь же тягостно, как, например, читать «Вопросы религии», вторую книгу «Факелов», сочинения Волынского или статью М. Гофмана о «соборном индивидуализме». «Все это,— писал Блок («Литературные итоги 1907 г.»; — Сочинения, т. X, стр. 131—132), — книги будто бы разнообразные, но для меня, чистосердечно говорю, одинаковые; это — словесный кафе-шантан, которому не я один предпочитаю кафе-шантан обыкновенный, где, сквозь скуку, прожигает порой усталую душу печать:

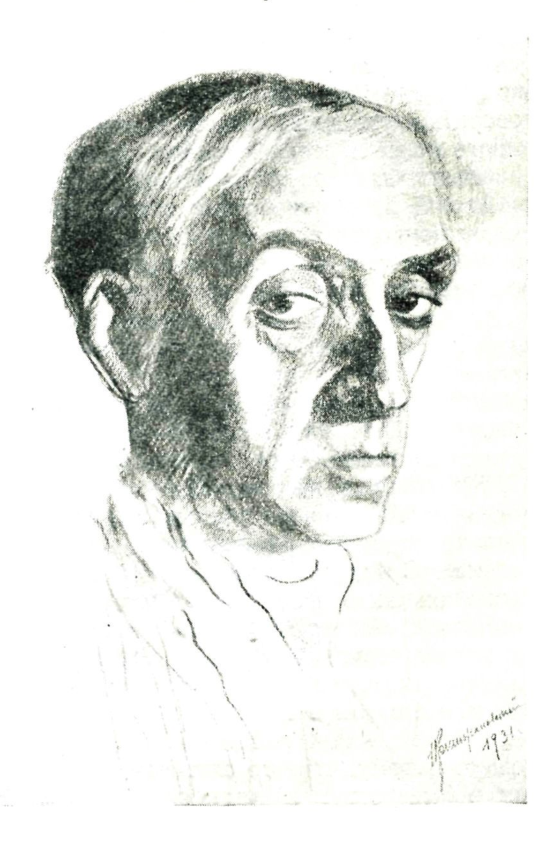
Буйного веселья,
Страстного похмелья».

Эти сомнения Блока в правомерности и ценности идеологии символистов, отвращение к спорам и мелкой полемике, кипевшей в литературных кружках московской и петербургской интеллигенции, вытекали из характерного для Блока и выделявшего его из всех символистов глубокого убеждения в ничтожности и несущественности всех философских абстрактных теорий символизма по отношению к действительным вопросам, поставлен-

ным революцией 1905 г. и последовавшей за нею реакцией перед русским обществом и буржуазной интеллигенцией.

От прочих символистов Блока отличало прежде всего остро ощущавшееся им сознание общественной ответственности художника за все искусство в целом и за свое в нем поведение и участие в особенности. В разрез с реакционной эстетской критикой, отрицавшей «утилитарное» искусство, Блок был глубоко убежден в том, что вопрос о «пользе» искусства — неустранимый и главный для русского искусства. «Перед русским художником, — писал Блок в статье «Три вопроса», — вновь стоит неотступно этот вопрос пользы. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей. К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о долге, о должном и не должном в искусстве. Вопрос этот, — утверждал Блок, — пробный камень для художника современности: может быть, он одичал и стал отвлечен до такой степени, что разобьется об этот камень. Этим он докажет только собственную случайность и слабость. Если же он действительно «призванный, а не самозванец, он твердо пойдет по этому пути к той вершине, на которой сами собой отпадают те проклятые вопросы, из-за которых идет борьба не на жизнь, а на смерть в наших долинах: там чудесным образом подают друг другу руки заклятые враги: красота и польза» (Сочинения, т. IX, стр. 62).

Но Блок не только требовал от русских писателей, и в первую очередь от символистов, понимания общественного долга и сознания ответственности за искусство. Он был, кроме того, убежден, что в громадном своем большинстве современные ему поэты и писатели буржуазной России не были способны отвечать этим важнейшим и несомненнейшим требованиям. Вызывая



М. А. КУЗМИН
Портрет Н. Кржижановского
Карандаш. 1931 г.
Литературный музей, Москва

недоумение и негодование эстетов, Блок утверждал в 1908 г., что читать на литературных вечерах стихи шлиссельбуржца Н. А. Морозова, несмотря на то, что они «плохие, еще гораздо хуже Плещеевских», не только можно, но и нужно, стихи же любого из новых поэтов читать не нужно и почти всегда вредно. «Вредно потому, — пояснял Блок, — что нельзя приучать публику любоваться на писателей, у которых нет ореола общественного, которые еще не имеют права считать себя потомками священной русской литературы... вредно потому, что большинство новых произведений... недоступно большой публике, и она права, когда чистосердечно ничего не понимает; вредно потому, что все это, вместе взятое, порождает атмосферу не только пошлости и вульгарности, — хуже того: вечера нового искусства... порождая все перечисленное, тем самым становятся как бы ячейками общественной реакции; как бы ни были крохотны и незначительны эти ячейки в круговороте нашей жизни, они делают свое медленное дело неуклонно» («Вечера искусств»,— Сочинения, т. IX, стр. 69—70).

Тот же критерий оценки фактов искусства, исходящий из качества и из интенсивности общественного сознания художника, Блок переносил с художников на их слушателей, читателей и зрителей. В годы реакции, в период всеобщего увлечения буржуазной интеллигенции вечерами модернистического искусства, Блок пустой и поверхностной моде на писателей-модернистов противопоставил серьезные общественные требования, предъявлявшиеся искусству лучшей демократической частью публики. В статье «Вечера искусств» Блок отмечал, что молодежь, посещающая такие вечера и, по его наблюдению, не особенно многочисленная, разделяется на два лагеря: «Одним — подавай гражданские мотивы; если поэт прочтет плохие стихи с «гражданской» нотой — аплодируют, прочтет хорошие стихи без гражданской ноты — шипят». «Эта группа,— прибавляет Блок,— по моему глубокому убеждению,— лучшая часть публики, посещающей вечера нового искусства» (Сочинения, т. IX, стр. 67). «Другая группа — со стилизованными модными прическами и настроениями, но о ней,— замечает Блок,— говорить я уж лучше не стану, чтобы не сказать чего-нибудь очень неприятного по ее адресу» (там же, стр. 67).

Было бы напрасным делом искать у Блока продуманной и тем более свободной от противоречий эстетической теории. Однако, уступая в интересе к вопросам теории и, конечно, в подготовке к решению этих вопросов таким людям, как Андрей Белый и Вячеслав Иванов, Блок неизмеримо превосходил их всех безошибочной, почти инстинктивной в нем ясностью чувства и честностью, сознанием, что между искусством буржуазной интеллигенции и народом существует огромная пропасть, глубина которой соответствует страшному неравенству в условиях социальной жизни богатых и бедных. Задолго до Октябрьской революции, задолго до написания «Двенадцати» Блок уже слышал шум падающего старого мира, наполнивший гулом и громом его слух позже — в январе 1918 года.

Оглядываясь на революцию 1905 г., Блок, как наиболее важную истину, отмечает не столько то, что революция потерпела временное поражение, сколько то, что в революции народ «был не с нами», т. е. не с интеллигенцией. С большой тревогой сигнализирует Блок в ряде статей и в записных книжках о ясно ощущаемой им пропасти между народом и интеллигенцией. «Мне ясно одно,— писал он 22 декабря 1908 г.,— пропасть, недоступная черта между интеллигенцией и народом — есть. Та часть интеллигенции, которой закрыты пути к народу, громадна, она растет...» («Записные книжки», стр. 100). «Тем, кто говорит мне: нет черты, нет больше ни интеллигенции, ни народа, — я хочу сказать: вы не признаетесь в этом только потому, что это слишком страшно. Если есть эта черта между народом и (все растущей) частью интеллигенции, — значит многие осуждены на гибель. И черта есть» (там же, стр. 100—101).

Сознавая всю глубину разрыва между буржуазной интеллигенцией и народом, Блок в то же время предвидел неизбежность в близком будущем нового и на этот раз сильнейшего революционного взрыва. Перед лицом того короткого срока, который, как ему казалось, остается еще до наступления революции, задача каждого честного и серьезного интеллигента состояла,— так утверждал Блок, — не в праздной болтовне на отвлеченные философские и эстетические темы, но в быстром — пока еще не поздно — практическом действии, которое могло бы повести если не к уничтожению, то, по крайней мере, к уменьшению пропасти, образовавшейся между народом и буржуазной интеллигенцией. В сущности, Блок уже не верил в способность современных ему интеллигентов из господствующих классов продолжать традиции демократической интеллигенции 60-х годов, боровшейся против рабства и реакции. Вместе с тем, Блок понимал, что никакой отсрочки историей дано не будет и что интеллигенция должна будет расплатиться за свою отчужденность и равнодушие к судьбе народа. «Если цвет русской интеллигенции, — писал Блок, — ничего не может поделать с этим мраком и неблагополучием, как этот цвет интеллигенции мог, положим, в 60-е годы бороться с мраком, то интеллигенции пора вопрошать новых людей. И главное, что я хотел сказать, — добавляет Блок, — это то, что нам, интеллигентам, еще нужно торопиться, что, может быть, уже вопросов теории и быть не может, ибо сама практика насущна и страшна» («Записные книжки», стр. 93—94).

Мысль о практическом назначении искусства овладевает сознанием Блока. Спустя два года после того, как написаны были приведенные выше строки, Блок вновь и вновь возвращается к мысли о неустранимости практического участия искусства в социальной жизни. «Поэзия практична,— утверждает Блок, — и была первоначально практичной. И все искусства». «Начинается, — писал он в другом месте, — период кризиса и страшного суда. Или слово — станет красивым и бездушным (или внутренне анархичным) — или станет живым и практическим» (там же, стр. 138).

Находя, что от современного художника требуется прежде всего «подвиг», Блок думал, что «совладать с подвигом» вряд ли может человек, который является «только художником» (там же). Сама возможность хорошо и по-новому работать в искусстве представлялась ему зависящей от изменения, которое, как он думал, должно было произойти в самих художниках и в окружающей их жизни. «На-днях я подумал, — отмечал он в записной книжке 25 марта 1915 г., — что стихи писать мне не нужно, потому что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать материал» («Записные книжки», стр. 179).

В этом смысле, утверждающем жизненный общественный долг искусства, Блок разъяснял, что во всяком произведении, даже в маленьком стихотворении, «больше не искусства, чем искусства» («Записные книжки», стр. 159), что искусство — «радий», что даже очень малые количества его способны радиоактировать все — самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное: мысли, тенденции, «переживания», чувства, быт» (там же).

Временами сознание полного несоответствия между этим взглядом на назначение искусства и отношением к искусству, которое проявлялось огромным большинством буржуазной писательской интеллигенции, порождало в Блоке желание вовсе оставить профессиональную писательскую среду. «Надо резко повернуть, — писал Блок в 1909 г., — пока еще не потерялось сознание, пока еще не совсем поздно. Средство — отказаться от литературного заработка и найти другой» (там же, стр. 117).

В современных ему литераторах — декадентах, символистах, впоследствии акмеистах — Блок с изумлением и негодованием отмечал полное отсутствие того, чем он так был полон: сознания общественной обязанности художника, долга перед народом. Он в буквальном смысле этого слова искал

людей, у которых он мог бы найти такое, как у него, отношение к искусству. «Искать людей, — записывал он в дневнике 1908 г. — Написать доклад о единственном возможном преодолении одиночества — приобщение к народной душе и занятие общественной деятельностью» (там же, стр. 88).

Оглядываясь на возникновение акмеизма, Блок усматривал в этом событии не нарождение новой школы поэзии, но лишь проявление отрыва небольшой группы писателей от общественных задач; впадение в холодный и бездушный формализм. Формалистическому тезису акмеиста Н. Гумилева, выдвигавшего перед искусством поэзии «чисто-литературные задачи», Блок противопоставлял свое глубокое убеждение в том, что «никаких чисто «литературных» школ в России никогда не было, быть не могло и долго еще, надо надеяться, не будет; что Россия — страна более молодая, чем Франция, что ее литература имеет свои традиции, что она тесно связана с общественностью, с философией, с публицистикой» («Без божества, без вдохновенья. Цех акмеистов», — Сочинения, т. X, стр. 202).

*Огромному большинству современных ему писателей, утративших* понимание связи русского искусства с общественностью и долга писателя перед народом, Блок противопоставлял, как «шанс спасения», деятельность Льва Толстого и Максима Горького. «Толстой живет среди нас, — писал Блок в 1908 г. — Нам трудно оценить и понять это как следует... Мы сами не понимаем, что, несмотря на страшные уклонения наши от истинного пути, мы еще минуем счастливо самые страшные пропасти, что этим счастьем, которое твердит нам всегда: еще не поздно, — мы обязаны, может быть, только недремлющему и незаходящему солнцу Толстого. Интеллигенции надо торопиться понимать Толстого с юности, пока наследственная болезнь призрачных дел и праздной иронии не успела ослабить духовных и телесных сил» («Записные книжки», стр. 88—89).

И в том же смысле Блок выделил из числа современных ему русских писателей Максима Горького — не только по огромности его дарования, но также и по той «великой искренности», с какой Горький мог, единственный из нового поколения русских писателей, представительствовать своими писаниями не только ту или иную группу интеллигенции, но весь русский народ. «Я утверждаю, — писал Блок в статье «О реалистах», — что если и есть реальное понятие «Россия», или лучше — Русь — помимо территории государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., т. е. если это есть великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем Руси, — то выразителем его приходится считать в громадной степени — Горького. Неисповедимо, по роковой силе своего таланта, по благородству стремлений, по «бесконечности идеала» и по масштабу своей душевной муки — Горький — русский писатель» (Сочинения, т. X, стр. 34—35).

Заглядывая в представлявшееся ему темным и даже часто страшным будущее, Блок не сомневался в том, что как бы ни была ужасна современная действительность, будущее России может принадлежать только народным массам. Из этого своего убеждения Блок делал ряд выводов и относительно должного воспитания молодого поколения и относительно должного поведения русских писателей. «Нельзя забывать, — писал Блок, — что нашим детям предстоит в ближайшем будущем входить во все более тесное общение с народом, потому что будущее России лежит в еле еще тронутых силах народных масс и подземных богатств... Дети наши пойдут в технические школы по преимуществу и рано соприкоснутся с так называемым невежеством, темнотой, цинизмом, жестокостью и т. п. Имея все это в виду, надо по мере сил объяснять детям все «народное»; на родителях лежит громадная ответственность; если нельзя требовать с них творчества (как нельзя вообще требовать с человека таланта, если бог его оби-

дел талантом), то надо требовать, по крайней мере, честности; чтобы не закрывали глаз на действительность» («Записные книжки», стр. 169—170).

Особенно вредной, неверной и чуждой русской жизни представлялась Блоку эстетическая теория, основанная на выделении искусства в особую «специальность», преследующую свои, будто бы совершенно особые, «чисто-художественные», «чисто-литературные» и т. п. задачи. «Русскому художнику,— писал Блок в статье об акмеистах, — нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более, — прозаик о поэте и поэт о прозаике... Так же, как нераздучима в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика» (Сочинения, т. X, стр. 200). В нераздельности всех этих сторон общественной жизни народа Блок видел «признаки силы и юности», в их раздельности — «признаки усталости и одряхления» (там же). «Когда начинают говорить об искусстве, — писал Блок в той же статье, — а потом скоро — о литературных родах и видах, о «чисто-литературных» задачах, об особенном месте, которое занимает поэзия, и т. д. и т. д. — это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно» (Сочинения, т. X, стр. 200—201). «Чистая поэзия», — продолжал он, — лишь на минуту возбуждает интерес и споры среди «специалистов»; споры эти потухают так же быстро, как вспыхнули, и после них остается одна оскомина; а «большая публика», никакого участия в этом не принимающая и не обязанная принимать, а требующая только настоящих живых художественных произведений, верхним чутьем догадывается, что в литературе не совсем благополучно, и начинает относиться к литературе новейшей совсем иначе, чем к литературе старой» (там же, стр. 200—201).

Эту отрицательную оценку большей части современной литературы Блок распространял и на искусство символистов. В искусстве этом он осуждал «отсутствие идеалов» («Записные книжки», стр. 20), равнодушие к важнейшим вопросам общественности и философии, субъективно-идеалистическую узость философского мировоззрения. Декадентство Блок определяет, как явление «субъективно-индивидуальное» («Записные книжки», стр. 9). «Декадентство, — разъяснял он, — исходит из идеалистической философии, приходит к крайнему субъективизму — вне сознания всех, кроме самого поэта» (там же, стр. 8). Это «субъективно-индивидуальное», как он его называет, декадентство он не только считает обреченным на гибель, но — в одной из записей 1907 г. — прямо противопоставляет ему мировоззрение «реалистов». «Реалисты, — читаем мы здесь, — исходят из думы, что мир огромен и что в нем цветет лицо человека—маленького и могучего... Они считаются с первой (наивной) реальностью, с психологией и т. д. («Записные книжки», стр. 70). Напротив, «мистики и символисты не любят этого — они плюют на «проклятые вопросы» — к сожалению. Им ни по чем, что столько нищих, что земля крутла. Они под крылышками собственного «я» (там же, стр. 70—71).

Не теоретической мыслью, которая всегда была в нем слаба, но каким-то, как сам он выражался, «верхним чутьем» Блок явственно ощущал двусмысленность поднятого многими писателями — декадентами и символистами протеста против «мещанства». Двусмысленность и соблазнительность эту Блок видел в том, что «антимещанство» декадентов, при всей внешней своей революционности, было по сути порождением той же действительности, которую оно отрицало. Доведенное до анархической крайности, восстание против мещанства само оказывалось не освобождающей, а подтачивающей жизнь силой. Явление это Блок обозначил именем «русского дэндизма XX века». «Его пожирающее пламя, — писал Блок в статье «Русские дэнди»,— затеплилось когда-то от искры малой части байроновской души; во весь тревожный предшествующий нам век оно тлело в разных Брэммелях, вдруг

вспыхивая и опаляя крылья крылатых: Эдгара По, Бодлэра, Уайльда; в нем был великий соблазн — соблазн «антимещанства»; да, оно попалило кое-что на пустошах «филантропии», «прогрессивности», «гуманности» и «полезностей»; но попалив кое-что там, оно перекинулось за недозволенную черту» («Русские дэнди», — «Записки Мечтателей», I, 1919, стр. 136).

Но, осознав со всей силой и искренностью безобразие и ложь эстетической культуры буржуазного мира, Блок не нашел пути не только к выходу из тупика культурного декаданса, но даже к правильному пониманию его истинных причин.

Блок ненавидел бездушность и опустошенность буржуазного эстетства, его формалистическое уродство и бесплодие. С чувством ужаса, смешанного с отвращением, он наблюдал появление акмеистов, «несомненно даровитых», по его признанию, поэтов, которые, однако, «топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят,— писал он,— непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще» (Сочинения, т. X).

Однако, в тех же своих писаниях по вопросам искусства и общественности, в которых, к недоумению многих своих товарищей по школе, Блок решительно отклонял всяческие теории искусства для искусства, Блок зачастую оказывается во власти того самого противоречия, которое он так решительно и мужественно осуждает. Сущность этого противоречия он сам прекрасно сформулировал в статье «Непонимание или нежелание понять?». Оправдываясь против обвинения в «уединенном эстетизме», брошенном ему в печати, Блок разъяснял здесь, что установление безмерной пропасти, лежащей между искусством и жизнью, не должно быть истолковано, как стремление принести жизнь в жертву искусству. И все же в отношении между искусством и жизнью Блок усматривает трагическое противоречие, которое должно быть принимаемо так, как есть, без осязательной надежды на устранение его в близком будущем. «Чем глубже любишь искусство, — пояснял Блок, — тем оно становится несоизмеримее с жизнью; чем сильнее любишь жизнь, тем бездоннее становится пропасть между ею и искусством. Когда любишь то и другое с одинаковой силой, — признавался он, — такая любовь трагична. Любовь к двум братьям, одинаково не знающим друг о друге, одинаково пребывающим в смертельной вражде, готовым к смертному бою — до последнего часа, когда придет третий, поднимет их забрало, и они взглянут друг другу в лицо. Но когда придет третий? Мы не знаем» (Сочинения, т. IX, стр. 100).

Но Блок не только признал безвыходным и неразрешимым ощущавшееся им во всей его трагичности противоречие между жизнью и искусством. Вопреки собственному отвращению ко всякому эстетизму, как к суррогату мировоззрения, он не знает других, кроме эстетических, путей изживания противоречий жизни. Восстановление растоптанной буржуазным обществом целостности жизненного и культурного опыта представляется Блоку в эстетических символах, как обретение утраченной человечеством XX в. «музыки». Сама революция превращается в его сознании в некий стихийный поток, волны которого наполняют мир звучанием новой, столь нужной ему «музыки». Мистическое и эстетическое происхождение этого понятия очевидно. Осознание общественных противоречий — острое и реальное в самом их ощущении — становится неясным, чересчур широким и мистическим при первой попытке их объяснения. Противоречие между народом и интеллигенцией сводится не к реальной своей основе — не к антагонизму классов буржуазного общества, — но расширяется до степени чуть ли не космического противоречия, укорененного в тайных и грозных сейсмических силах. Мессинское землетрясение приобретает в сознании Блока таинственную связь с нарастающей социальной революционной бурей, чувство надвигающейся на Россию и на весь мир социальной катастрофы получает мотивировку не

в понятиях социальной науки, но в мистических аналогиях с геологическими явлениями: «Пока мы рассуждали о цельности и благополучии, о бесконечном прогрессе, — оказалось, что высверлены аккуратные трещины между человеком и природой, между отдельными людьми и, наконец, в каждом человеке разлучены душа и тело, разум и воля» (Стихия и культура», — Сочинения, т. VIII, стр. 23).

Крушение ненавистного поэту буржуазного мира, воспетое с огромной поэтической силой в «Двенадцати» и в «Скифах», философски осознается в мистической антитезе «культуры» и «цивилизации», выводится из некоторого закона, будто бы правящего ходом исторической жизни и состоящего в том, что всякое культурное движение, рожденное «из духа музыки», по истечении известного времени «вырождается», «лишается той музыкальной влаги, из которой родилось, и тем самым обрекается на гибель», «перестает быть культурой и превращается в цивилизацию» («Крушение гуманизма», — Сочинения, т. VIII, стр. 128).

В соответствии с этим, будущее революционного послеоктябрьского общества представлялось Блоку не как наследование технических, научных ценностей прошлого, но как уничтожение их — в качестве ценностей цивилизации — и как «сохранение культуры», представленной в XIX в. одинокими голосами великих художников и осуществляемой после революции «варварскими массами»: «Не парадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея ничем, кроме духа музыки в те эпохи, когда обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры, несмотря на то, что в ее распоряжении находятся все факторы прогресса — наука, техника, право и т. д.» (там же, стр. 128).

Таким образом, крупнейший поэт символизма, пришедший путем трудных противоречий и страданий к сознанию обреченности буржуазного модернистического искусства, его пустоты, ничтожества и разрыва с жизнью народа, приветствовавший Октябрьскую революцию, как событие всемирно-исторического освободительного значения, остался еще в известной мере во власти тех самых эстетических иллюзий, разоблачению которых он столь много способствовал. Он умер, потрясенный величием совершающегося, но до конца не смог понять движущих сил Октябрьской революции, ее задач, природы класса, руководившего ее течением и развитием.

В небольшой группе символистов, принявших Октябрьскую революцию, как событие не только всемирно-историческое по масштабу, но и положительное по значению, открывающее новую—и высшую—эру в развитии человечества, в первых рядах оказались такие крупнейшие поэты, как Блок и Брюсов. Валерий Брюсов, политически порвавший с буржуазией, вступивший в ряды коммунистической партии, решительно приступил к переделке своего мировоззрения, к освобождению его от концепций субъективного идеализма, владевших мыслью поэта до революции. На этом новом пути он успел сделать только первые шаги.

Вместе с символистами ушел в невозвратное прошлое мир реакционной мистики, идеалистической и формалистической эстетики, в понятиях которого реакционная русская буржуазная интеллигенция пыталась осознать пути развития общественной, культурной и художественной жизни России.

# ЯЗЫК СИМВОЛИСТОВ

Статья В. Гофмана

## I

Во французской газете «Фигаро» 18 сентября 1886 г. молодой поэт Жан Мореас (Moréas) опубликовал манифест новой поэтической школы — символизма:

«Враг наставлений, декламации, фальшивой чувствительности, объективного описания, — символическая поэзия старается облечь идею осязательной формой, которая, однако, не будет самоцелью, но все, что служит выражению идеи, останется подчиненным. Идея, в свою очередь, не должна вовсе оставаться лишенной внешних аналогий, ибо существенное свойство символического искусства состоит в том, чтобы никогда не доходить до концепции идеи самой в себе. Что касается явлений, то это не что иное, как ощутительные видимости, предназначенные обнаруживать свое эзотерическое сродство (affinités) с изначальными идеями... Для точной передачи своего синтеза символизму нужен первообразный (archétype) и сложный стиль: непрофанированные слова, туго натянутый, негибкий период, чередующийся с периодом волнистых ослаблений, многозначительные плеоназмы, таинственные эллипсы, анаколуф в недоумении, слишком смелый и многообразный; наконец, хороший язык, общеустановленный и модернизованный, добротный французский язык и блестящий и живой до Вожеля и Буало, язык Франсуа Рабле и Филиппа де Камминэ, Вийона, Рютебефа и стольких других смелых писателей, бросающих точное слово, как фракийские лучники свои извилистые стрелы... Вновь оживленная старинная метрика, искусно упорядоченный беспорядок, просветленная и кованая рифма, как щит из золота и бронзы, возле рифмы из потаенных текучестей...» [1].

В этом манифесте впервые нашли себе отчетливое выражение основные принципы новой поэзии, пришедшей во Франции на смену «парнасской» школы. Зародившись во Франции, как наиболее яркое поэтическое отражение эпохи империализма, символизм пустил затем ростки в Германии, Дании, Чехии, России и в других странах, приобретая своеобразные черты. Символизм, как течение, опирался на известный круг идей, на определенные философские предпосылки. Они варьировались на разные лады, но — по французской пословице — чем больше это менялось, тем больше это оставалось тем же самым.

В основании символизма лежали определенные взгляды на действительность, на сущность и задачи поэзии как искусства. Известно, что Малларме пытался обосновать символизм на философии Гегеля: символ трактовался, как воплощение некоей вечной сущности — «Raison centrale». Известна характеристика, которую Ф. Брюнетьер дал символизму и символу: «Символ ничего не стоит, если он не имеет скрытого смысла, т. е. если он не передает живописно или пластично нечто само по себе недоступное и заложенное в глубинах мысли. Всякий символ предполагает мировоззрение, без которого он не больше чем нянюшкина сказка, — и все символическое подразумевает или требует, собственно говоря, метафизики, — я понимаю под этим извест-

ную концепцию отношений человека с окружающей природой или, если это вам больше нравится, с непознаваемым» [2].

Из общетеоретических предпосылок символизма непосредственно выросла та концепция особого поэтического языка, которая служит ключом ко всей поэзии символистов. И точно так же, как нельзя ничего понять в специфике символистской поэзии, минуя эту концепцию особого поэтического языка,— невозможно разобраться в символическом понимании роли слова без учета общих философских предпосылок. Уже на заре французского символизма были осознаны и общее направление и основные контуры поэтических исканий. И уже манифест Мореаса свидетельствовал о тесной связи философских принципов символистов с вопросами поэтического языка.

Исходя из идеалистического разделения мира на феноменальный и ноуменальный, на мир ощутительных явлений и мир идеальных сущностей, Мореас формулировал основные положения: во-первых, поэзия — путь к высшему, синтезирующему познанию мира, во-вторых, поэт, уклоняясь от царства голых абстракций — идей в себе — обращается к таинственным и прихотливым связям и соответствиям «явлений» и «идей», в-третьих, для точной передачи «синтеза» необходим особый—первообразный—стиль и язык. Концепция Мореаса не была единственной и, конечно, не имела силы закона для символистов. Но она оказалась прототипом идей символистов и предвосхитила многое из того, что впоследствии, не ссылаясь на Мореаса, декларировали русские символисты [3].

Русский символизм возник в середине 90-х годов и заявил о себе первоначально тремя тоненькими сборниками. Главным, почти единственным автором и редактором этих сборников, под названием «Русские Символисты», был Валерий Брюсов. Он выступил и первым теоретиком новой школы, которая с самого начала открыто заявила о своем французском источнике не только переводами из Метерлинка и Малларме, но и таким вызывающим эпиграфом: «Une dentelle s'adolit dans le doute du jeu suprême». St. Mallarmé [4].

В заметке «От издателя» в первом выпуске «Русских Символистов» Брюсов объявил, что «цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение» [5]. Во «Вступительной заметке» ко второму выпуску Брюсов развил эту мысль: «Поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, попросту перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образам, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя. Поэтому-то символизм можно назвать... «поэзией намеков»...» [6].

Поэтический образ — намек, веха невидимого пути, а связь образа случайна и в этом смысле нереальна. Цель поэзии не «объективное описание», а «внушение». Эти взгляды не были случайной импровизацией. За ними нетрудно разглядеть первоначальные очертания символистской теории познания, основанной на предпосылках субъективизма и примата интуиции над логикой. Именно гносеологическая концепция символистов имела ближайшее отношение к их воззрениям на художественное слово и на поэзию как на способ «касания миров иных». И, конечно, не случайно внимание символистов было приковано к вопросам гносеологии, не случайно волновали вопросы «кризиса сознания», «смысла познания», «эмблематики смысла», «дуализма между наукой и религией»... Буржуазная философия эпохи империализма — от марбургской неокантианской школы или фрейбургской школы до интуитивизма А. Бергсона или теософских «откровений» Р. Штейнера — вращалась вокруг тех же гносеологических проблем. Но было у символистов и внутреннее основание для того, чтобы гносеология оказалась в центре внимания.

К этому обязывала символистов их концепция действительности и искусства. Характерно замечание Андрея Белого, что «современная гносеология подходит к проблемам, решение которых есть точка отправления в построении теории символизма» [7].

В другом месте, после идейной эволюции от Канта к Р. Штейнеру, А. Белый писал: «Кризис жизни и мира зависит от кризиса мысли: мысль действенна; действенна не абстрактная мысль; действенна и абстракция; действие абстракции мысли есть творчество не должного мира. Абстракция — злая мысль: ее порождение — злой мир...» [8].

Итак, не столько мир, реальная жизнь творят сознание, которое эту жизнь отражает, сколько сознание творит мир. Ибсен, по свидетельству Конрада, говорил об истолкователях его творчества, что «они любят все сводить на символы, так как не уважают действительности...». Для символистов характерно неуважение не только реальной действительности, но и абстрактного мышления: «Наука идет от незнания к незнанию. Наука есть систематика всяческого незнания» [9]. Зато символы — это эмблемы некоей идеальной действительности.

В брошюре «О искусстве» (1899) В. Брюсов декларировал философию творчества, которая сложилась в результате причудливого объединения разнородных влияний — Льва Толстого, Канта, Гюйо, Шопенгауэра. Цель искусства — раскрыть душу художника, единственную и неповторимую, выразить ее сокровенную сущность, ее содержание, которое изменяется с каждым мгновением и не зависит от внешнего объективного мира.

«Все свои произведения художник находит в самом себе. Век дает только образы, только прикрасы; художественная школа учит внешним приемам, а содержание надо черпать из души своей. Кто изучает по произведениям искусства время и его особенности — усматривает в искусстве не существенное, а второстепенное...». «Пусть художник с новых и новых точек зрения озаряет свою душу...». Борьба за свободу личности и ее творчества — вот содержание и двигатель истории искусства. Это — свобода от объективной действительности, уход от нее и творчество собственного мира [10].

Эти же мысли, характерные некогда для романтиков, повторялись символистами множество раз в поэтической форме.

Например, В. Брюсовым:

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы, —
Что перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды [11].

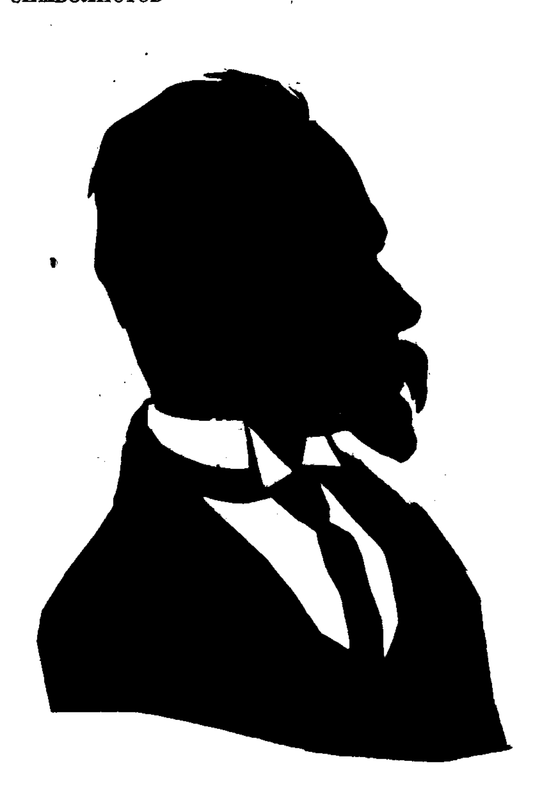
Ф. Сологубом:

Какую страшную свободу
Я, чародействуя, постиг!
. . . . . . . . . . . . . . .
Воззвав к первоначальной силе,
Я бросил вызов небесам,
Но мне светила возвестили,
Что я природу создал сам.

И что мне помешает
Воздвигнуть все миры,
Которых пожелает
Закон моей игры.

Моя мечта — и все пространства,
И все чреды,
Весь мир — одно мое убранство,
Мои следы [12].

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ
Силуэт Е. Кругликовой, 1914 г.



Но в статье «О искусстве» оставалось неясным, в чем заключается познавательная ценность свободной мечты поэта, почему важно общение с неповторимой душой художника и что представляют собою «мимоидущие чувства и настроения», которые закрепляет художник: чисто субъективные функции его души или воплощение каких-то истин. На эти вопросы Брюсов ответил в публичной лекции под многозначительным заглавием «Ключи тайн» (1903). К этому времени оформилась символистская концепция действительности и познания. И взгляды Брюсова на искусство освободились от былого привкуса «плоского» импрессионизма и индивидуализма.

«Искусство есть постижение мира иными не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это — приотворенные двери в Вечность. Изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание.. Наше сознание обманывает нас... Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам. Но мы не замкнуты в этой «голубой тюрьме», пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Истинная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю «стихии чуждой, запредельной»... История нового искусства есть прежде всего история его освобождения. Романтизм, реализм и символизм — это три стадии в борьбе художников за свободу. Ныне искусство, наконец, свободно. Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира вне рассудочных форм, вне мышления по причинности» [13].

Такое же противопоставление познания рассудочного, абстрактного, понятийного, с опорой на внешний опыт, познанию наглядному, интуитивному, символическому, с опорой на внутренний опыт, такое же противопоставление «детерминизма» логического познания свободе иррационального «внутреннего чувства» и такое же предпочтение интуиции, «откровения» проповедывали и Андрей Белый, и Вячеслав Иванов, и Константин Бальмонт, и Александр Блок, и другие символисты. В этом отношении они исходили ближайшим образом из Шопенгауэра и Ницше.

Андрей Белый писал: «Содержание искусства — познание идей. Временные (т. е. данные во времени. — *В. Г.*) формы искусств дают существеннейшее познание. Вот почему музыкальные идеи — существенные символы... В музыке наибольшее приближение глубин духа к поверхности сознания. Не событиями захвачено все существо человека, а с и м в о л а м и и н о г о. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален... Из символа брызжет музыка. Она минует сознание... Символ пробуждает музыку души... Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души — вот магия... В музыке чары. Музыка — окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия» [14]. В свете подобных рассуждений становится ясным один из основных принципов поэтики символистов: «De la musique avant toute chose» [15].

Здесь — один из характернейших моментов определяющего влияния философско-эстетических воззрений символистов на поэтический язык, на «технику» стиха: «Божественно-возвышенное понимание символизма заставило Малларме предъявить необычайные по строгости требования и к самому поэтическому языку, который он пытался превратить в л и т у р г и ч е с к и й, в специальный язык, язык посвященных жрецов, вовсе чуждый всякой жизненной обычности. Отсюда получили начало теория и практика и н с т р у м е н т а л и з а ц и и поэтической речи» [16]. Мы увидим, что русские символисты были особенно склонны трактовать «музыку» стиха, как способ символического выражения «глубин духа», «внутреннего» опыта, составляющего, по их мнению, сокровенное содержание искусства.

Исходя из той же, что у Брюсова, концепции искусства как пути к высшему интуитивистическому познанию в образах «глубин духа», Белый стремился определить природу символа и символизма. Тем самым он должен был дать символистскую к о н ц е п ц и ю о б р а з а.

«Характерной чертой символизма в искусстве является стремление воспользоваться образом действительности, как средством передачи переживаемого содержания сознания. Зависимость образа видимости от условий воспринимающего сознания (кантианская точка зрения. — *В. Г.*) переносит центр тяжести в искусстве от образа к способу его восприятия. Так реализм переходит в импрессионизм. Но еще шаг — и внешний опыт объединяется с опытом внутренним в понятие содержания сознания. Содержание сознания, поскольку оно выразимо при помощи образных моделей, пользуется формами видимости и их связью для уяснения переживаний, подобно тому, как отвлеченная мысль в науке пользуется для краткости графическим методом изображения логических звеньев. Образ, как модель переживаемого содержания сознания, есть символ. Метод символизации переживаний образами и есть символизм».

Утверждается символическая природа образа: «Образность выражения — удел символических понятий; символизм выражений характеризует низины познания; но и на вершинах познания мы прибегаем к понятию образному...». «Выражение образа переживаний в различного рода пластической, ритмической форме приводит нас к построению из того или иного материала схем, выражающих соединение образа видимости с образом переживания (т. е. опыта «внешнего» и опыта «внутреннего». — *В. Г.*); такие материальные

схемы суть «художественные» символы; художественный символ есть поэтому чрезвычайно сложное единство» [17].

Итак, с точки зрения Белого, «единство переживания», принимающее «формы видимости», т. е. форму образа, есть символический образ, а символический образ, как «единство переживания», данное в изобразительных средствах, есть художественный символ, «окно в Вечность».

Вяч. Иванов, говоря о символе и символизме, усиленно подчеркивал мистико-религиозное истолкование поэзии и роли поэта. Поэт — вестник мистических откровений, посланник богов. «Символизм кажется воспоминанием поэзии о ее первоначальных, исконных задачах и средствах... Толпа, требующая от поэта языка земного, утратила или забыла религию и осталась с одною утилитарною моралью. Поэт всегда религиозен, потому что — всегда поэт...». Настоящий поэт «помнит свое назначение — быть религиозным устроителем жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи сущего, феургом... Поэт тайновидец и тайнотворец жизни...» [18].

В основании всех этих взглядов выступала, как и следовало ожидать, открытая враждебность к материализму, которому символисты прямо противопоставляли религиозно-мистическое отношение к миру: «Короткий промежуток чистого эстетизма, нигилистического по миросозерцанию, эклектического по вкусам и болезненного по психологии, отделяет возникновение так называемой «школы символистов» от эпохи великих представителей религиозной реакции нашего национального гения против волны иконоборческого материализма» (Вяч. Иванов).

Естественно, что символисты должны были, отрицая всякий материализм, связывать его с р е а л и с т и ч е с к и м искусством. «Преобладающий вкус толпы, — жаловался Д. Мережковский, — до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму» [19].

Таким образом, мы видим, что символисты опирались на целую систему идей, на развернутую и сложную, но, конечно, в основе своей и л л ю з о р н у ю и в социальном отношении реакционную концепцию. Можно считать установленным, что символисты:

1) рассматривали действительность дуалистически, раскалывая ее на мир внешних видимостей и мир внутренних идеальных сущностей;

2) разделяли опыт на внешний, эмпирический и внутренний, эзотерический;

3) различали два пути познания — логическое, каузальное познание, схватывающее внешние явления, приводящее их в порядок, и познание интуитивное, созерцательно-экстатическое, озаряющее глубины внутреннего опыта, постигающее духовную сущность мира;

4) признавали интуитивистический метод познания не только высшим, уводящим за пределы предельного из «голубой тюрьмы» трех измерений, но и единственным творчески активным методом, который позволяет созидать «миры иные»;

5) видели в поэзии источник интуитивного познания, а в символе средство реализации этого познания;

6) противопоставляя причинной связи символическую связь, видели в символизме универсальный способ связи таинственных запредельных сущностей с эмпирическим миром явлений, а в символизации — средство воплотить, «моделировать» внутренние переживания в образной форме чувственного мира;

7) считали символический образ «посредником» между сущностью и явлением, внутренним и внешним опытом и усматривали в символическом искусстве «осуществленное двуединство» мира, т. е. «гармонически найденное созвучие» внешней действительности («только подобие») и внутренней, мистически прозреваемой сущности [20];

8) провозглашали поэта носителем сокровенных переживаний, провидцем высшей действительности, избранником и магом, владеющим «ключами тайн».

Символисты подхватили, как об этом свидетельствуют их высказывания, заключительные стихи второй части «Фауста» Гете (слова мистического хора): «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss...». Отсюда же символ Вечной женственности (через посредство Вл. Соловьева): «Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan».

Эта философско-эстетическая концепция предполагала существование определенной среды или материи, в которой могли как бы объективироваться, воплотиться «двуединство мира», «гармонически найденное созвучие» явления и сущности, внутреннего и внешнего опыта. Нужно было обратиться к специальной материи для символов, чтобы ощутительно раскрылись соответствия и соотношения мира подобий и мира сущностей. Такой материей, на которой легла печать двух миров, оказалось для символистов слово, оказался язык. Самые головокружительные идеалистические взлеты над объективной действительностью всегда производились на крыльях слова. Самые крайние иллюзионисты обращались к слову, чтобы придать видимость реальности своим мистификациям.

Учение символистов о поэтическом слове непосредственно вытекало из только-что сформулированных принципов. Язык оказался той единственной реальностью, на которую могла опереться символистская философия художественного творчества.

II

В основании символистской теории поэтического языка было заложено двойственное отношение к слову.

Прежде всего бросается в глаза общее со многими романтиками признание выразительного несовершенства, бедности, бессилия слова. Язык мало приспособлен к тому, чтобы воплотить глубокие переживания и передать своеобразные, прихотливо-яркие видения поэта; язык — неуклюжий, грубый, нестерпимо шаблонный посредник, слишком примитивное средство общения душ.

Символисты сочувственно цитировали Тютчева:

Мысль изреченная есть ложь.

Лермонтова:

А душу можно ль рассказать!

Баратынского:

Знай: внутренней своей вовеки ты
Не передашь земному звуку.

Фета:

Бессилье изведано слов к выраженью желаний,
Безмолвные муки сказалися людям веками.

О, если б без слова
Сказаться душой было можно!

и отмечали, что «искусство только приблизительно может рассказать душу, грубы камни и краски, бессильны слова и звуки перед мечтой. Даже проявленная в мечте душа уже затемнила чем-то свою сущность. И мы верим, что должны быть иные средства познания и общения» [21].

С другой стороны, для символистов характерна своеобразная фетишизация слова, вплоть до признания за словом верховной гносеологической и даже онтологической роли.

Так, у Андрея Белого — под влиянием старинных мистиков и новой «тайноведческой» философии Рудольфа Штейнера — складывается убежде-

ние, что всякое познание вытекает уже из названия; процесс познавания есть установление отношений между словами, которые впоследствии переносятся на предметы, соответствующие словам [22]; складывается убеждение, что высшее — интуитивное познание есть познание словесное: «То, что кажется нам непосредственным образом, образом мира, при попытке поставить его перед собой в непосредственной ясности есть интуиция. Непосредственной данности нет, а есть интуиция: интуиция — Слово, создавшее мир» [23]. «Всякое познание есть фейерверк слов, которыми я наполняю пустоту» [24]. Отсюда: словотворчество есть творчество нового мира, процесс глоттогонический есть процесс космогонический: «Вселенная — кости Слов; а чувства и мысли есть мускулы Слова; нервы Слова суть «я»; человечество — организм, где «я» — органы Слова; мировая история — произнесение Словом слов; слова Слова есть творчество данного мира. И по образу Слова наш акт интуиции образует нам новый мир; и этот мир в мире данном: действительность... Космос есть произнесенное Слово через Мысль...» [25]. «Творческое слово созидает мир» [26].

Кажущееся противоречие в символистской трактовке слова то как несовершенного средства выражения, то как верховного познавательного и творческого абсолюта разрешается тем, что символисты строго различали два вида слова: лживое и истинное, терминологическое и образное, слово-понятие и слово-символ, омертвелое и живое, прозаическое и поэтическое, обыденное и магическое.

Мертвое слово — терминологично. Живое слово — магично. «Не спроста магия признает власть слова. Сама живая речь есть непрерывная магия; удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; словом я подчиняю явление, покоряю его... И потому-то живая речь есть условие существования самого человечества: оно — квинт-эссенция самого человечества; и потому первоначально поэзия, познавание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством. Недаром старинное предание в разнообразных формах намекает на существование магического языка, слова которого покоряют и подчиняют природу...». «Новое словообразование есть всегда начало новых познаний» (А. Белый) [27].

Слово-понятие только фиксирует завершенное познание и лишено творческой силы. «Смысл живой речи вовсе не в логической ее значимости; сама логика есть порождение речи... Главная задача речи — творить новые образы... Эволюция языка вовсе не в том, чтобы постепенно выпотрошить из слов всяческое образное содержание, выпотрошенное слово есть отвлеченное понятие; отвлеченное понятие заканчивает процесс покорения природы человеку...» [28].

В позднейшей статье «Жезл Аарона» эти положения о слове живом и мертвом, о творческой энергии образного слова и о бессилии слова-понятия были развиты на основе более конкретно выраженной концепции развития языка.

Решительно восставая против языка «предметных понятий», порожденных «материальными условиями жизни», и призывая к оживлению корнеслова и звуковой энергии речи, А. Белый писал: «Наша речь потеряла свой смысл: quasi-ясное слово полно химерическим содержанием... Логики нашему здравомыслию нет... Наша речь, противополагающая себя «неосмысленной» поэтической речи, для поэзии — нищенка; «нищенка» горделиво сбросила с себя свои ризы, став логически неосмысленной речью, а поэтически бессмысленной вовсе; «здравый смысл» нашей речи — абсурд для поэзии... Абстракции покрывают корою жизнь слова».

И вот А. Белый обращается к историческим истокам звуковой речи, чтобы раскрыть понятие «творческого слова»: «Воспроизведение звука при-

роды гортанью — начало сознания... в умении слагать слово — начало науки; душа овладевает телесностью; ее заговаривает. Звуки слова — заговор. Корни слов — результаты творческих упражнений в искусстве познания; они — магия; корни слов суть умение выражать нутром духа стихии при помощи звука; «философия тождества» природы и духа (позднейшая философия Шеллинга) — бессознательная предпосылка сознания первобытного человека; она — его вера; этой вере обязаны мы самому словесному бытию... Отсутствие этой веры разрушило слово. Корень — творческий образ, соединяющий две стихии (природы и духа) в единую целостность... Примитивная речь продолжает в искусственной речи свое бытие: она корни, в нас глухо звучащие; мы настроили над корнями строения из искусственных смыслов в чудовищных зданиях поздних слов» [29].

Итак, задача заключается в том, чтобы покрывшая слово понятийная «короста» проросла живыми цветами интуитивного образного смысла, чтобы освободилась магическая энергия речи, т. е. слово вновь обрело силу непосредственного воздействия на мир, силу мифотворчества, и чтобы возродилось в слове единство природы и духа, «чудо духовности: соединения духа и плоти — в конкретность эмпирики», т. е. восстановилась этимологическая очевидность слова, живая связь звуков и значения.

Теперь проясняется полностью смысл утверждений А. Белого, что «оживление слова указывает на новый органический период культуры». Ведь познание — словесный акт, и поэтому оживить слово это значит активизировать познание: «Вчерашние старички культуры под напором новых слов покидают свои храмы и выходят в леса и поля вновь заклинать природу для новых завоеваний; слово срывает с себя оболочку понятий: блестит и сверкает девственной варварской пестротой» [30].

Еще более резкая грань между словом «творческим» и «нетворческим» проведена Вяч. Ивановым в плане тех же теоретических построений и тех же исторических реминисценций, что и у Белого. Вяч. Иванов говорит уже прямо о двух раздельных системах человеческой речи, о языке логическом и мифологическом, всенародном и творческом.

«Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоившим некогда словам всенародного языка особенное таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта» [31].

«Символизм кажется воспоминанием поэзии о ее первоначальных, исконных задачах и средствах... Задачею поэзии была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком... Средством же служил «язык богов», как система чаровательной символики слова с ее музыкальным и орхестическим сопровождением» [32].

Символизм представляется Вяч. Иванову «упреждением той гипотетически мыслимой, собственно религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две раздельных речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающихся во внутреннем опыте,— иератическую речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая, — та, основною формою которой является суждение аналитическое; вторая будет речь мифологическая, основною формою которой послужит миф, понятый, как синтетическое суждение, где подлежащее — понятие-символ, а сказуемое — глагол: ибо миф есть динамический вид (modus) символа — символ, созерцаемый, как движение и двигатель, как действие и действенная сила» [33].

Эти же идеи в более элементарной форме поэтической импровизации повторял К. Бальмонт в своем трактате «Поэзия как волшебство». Ссылаясь на древнеиндийскую натур-философию, на сказку Эдгара По «Могущество слов», на мексиканскую космогонию и тому подобные источники, Бальмонт

утверждал, что «стих вообще магичен по существу своему, и каждая буква в нем — магия...». «В мире есть чародеи, которые магическою своею волей и напевным словом расширяют и обогащают круг существования» [34].

На этом основании Бальмонт развернул «анализ» звуков русского языка, чтобы попытаться вскрыть прямую связь фонетических элементов речи со смыслом и непосредственно с обозначаемыми вещами и явлениями и чтобы разбудить мифотворческую силу воздействия слова, дремлющую энергию звуковой материи, магической музыки речи.

Таковы очертания символистской концепции поэтического языка. Как это явствует из приведенных источников, она сводится к следующим основным положениям:

1) в слове дана сущность мира — чудесное и таинственное единство мира чувственных проявлений и сверхчувственных откровений, и поэтому

2) познание — акт словесный, и, следовательно, язык призван играть важнейшую гносеологическую и даже онтологическую роль;

3) высшее, интуитивное, созерцательно-экстатическое познание предполагает особый язык и особое словотворчество: язык, способный воплотить сверхчувственный опыт и словотворчество, созидающее миры иные;

4) этот особый язык принципиально отличен от языка обычного, логического и представляет собою особую смысловую структуру, особую систему тайных, иератических знаков и значений, систему символическую и мифологическую;

5) символический язык знаменует собою попытку возродить на новой основе магическую, заклинательную роль слова, и в связи с этим звуковая




ОБЛОЖКА АЛЬМАНАХА
«СЕВЕРНЫЕ ЦВЕТЫ» НА 1901 г.
РАБОТЫ К. СОМОВА

сторона речи и ее образность наделяются самостоятельным содержанием и собственной силой воздействия на мир;

6) так как, по мысли символистов, творческое слово тождественно с высшим познанием и факты языка оказываются живым воплощением связей и единства мира внешнего и внутреннего, то основная задача символической поэзии заключается в «оживлении» слова: «В поэзии слово — все; в прозе (художественной) слово только средство. Поэзия творит из слов, создающих образы и выражающих мысли; проза (художественная) из образов и мыслей, выраженных словами... Оживленное слово — вот результат творчества поэта; оживить слово — вот его задача... Творчество истинного поэта идет от слова к образам и мыслям, т. е. по обычной терминологии (неправильной) от формы к содержанию. Ложное творчество пытается облечь в словесную форму уже данное содержание... Напротив того, содержание, рождающееся из словесных сочетаний, по существу дела, всегда облечено в единственную возможную для него форму... То, что обычно называют *формой* в поэзии, есть, в сущности, содержание, а то, что называют содержанием (сюжет, мысли, образы), — только форма» [35];

7) символический язык чужд «толпе» и понятен только избранным, только узкому кругу близких по духу, посвященных в «мистерии поэзии», и, следовательно, не существует поэта-символиста без символиста-читателя: «Так как символизм означает отношение художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему, то от нашего восприятия существенно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет» [36];

8) все вопросы поэтического языка вращаются вокруг проблемы символа.

Присмотримся теперь поближе к содержанию, которое вкладывалось в это центральное для поэтики символистов понятие символа.

Вяч. Иванов писал: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада и отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения. Аллегория — учение; символ — знаменование. Аллегория — иносказание; символ — указание» [37].

«Признак, присущий собственно символическому искусству... — особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом, как тайнопись неизреченного... и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное, буквами (общепонятным начертанием) внешнего и иероглифами (иератической записью) внутреннего опыта» [38].

Следовательно, символ характеризуется в этой концепции такими чертами:

1) он есть внутреннее слово в слове внешнем; под этим разумеется, что общепринятые значения слова скрывают в себе затаенный эффект иносмысла: за внешней, смысловой системой, отражающей эмпирический мир, скрыта внутренняя, эзотерическая; при этом символом оказываются любые слова и словосочетания, поскольку они «не равны самим себе» и являются «эхом иных звуков»: «Мы можем, например, символически воспринимать слова Лермонтова: «Из-под таинственной холодной полумаски звучал мне голос твой...» — хотя, по всей вероятности, для автора этих стихов приведенные слова были равны себе по логическому объему и содержанию, и он имел в виду лишь встречу на маскараде...» (Вяч. Иванов);

2) символ, таким образом, есть эхо, намек, указание, внушение; это значит, что он является заместителем сокровенного смысла и проводником к нему;

3) символ выступает не только мертвым слепком или отпечатком иных миров — высших «реальностей», но и живым воплощением этих «реальностей»; однакоже символ принадлежит наполовину и к миру преходящих явлений и, таким образом, символ оказывается «местом встречи» мира знешнего и сокровенного или мостом между ними; символ — «полувоплощенное» слово;

4) символ обладает бесконечным множеством значений; иначе говоря, символ — это возможность любых соответствий (correspondances французских символистов) мира внешнего и сокровенного; наконец,

5) символ темен в последней глубине, т. е. он иррационален.

Такова концепция символа у Вяч. Иванова. У символистов она не единственная, но характерная, типическая.

Вяч. Иванов не только указывал, что символ далек от аллегории, но и протестовал против смешения символа с метафорой и с прочими тропами и фигурами: «Еще недавно за символизм принимали многие прием поэтической изобразительности, родственный импрессионизму, формально же могущий быть занесенным в отдел стилистики о тропах и фигурах. После определения метафоры (мне кажется, что я читаю какой-то вполне осуществимый, хотя и не осуществленный, модный учебник теории словесности),—под параграфом о метафоре воображается мне примечание для школьников: «Если метафора заключается не в одном определенном речении, но развита в целое стихотворение, то такое стихотворение принято называть символическим». Далеко ушли мы и от символизма поэтических ребусов, того литературного приема (опять-таки лишь приема!), что состоял в искусстве вызвать ряд представлений, способных возбудить ассоциации, совокупность которых заставляет угадать и с особенною силою воспринять предмет или переживание, преднамеренно умолченные, не выраженные прямым обозначением, но долженствующие быть отгаданными» [39].

Этих предупреждений исследователь не в праве игнорировать, если он стремится действительно понять структуру поэтического языка символистов, не соблазняясь тем, что лежит на поверхности и может увести в сторону от существа проблемы. Нет ничего проще, как объявить поэтический язык символистов метафорическим или перифрастическим, энигматическим или импрессионистическим... Но специфика его не станет от этого понятней.

Символ в истолковании символистов является, тем не менее, особой формой поэтической речи, специфическим средством—или приемом—поэтической изобразительности, своеобразно использованным на практике.

И здесь возникает вопрос: на чем основываются понимание символов, значимость, эффективность их отбора, их системы? Почему символы суггестивны, почему возбуждают они поэтический отклик в читателе? Чем определяется их содержательность?

Наши символисты основывали понимание поэтической речи на реминисценциях принципов индийской поэзии двани и персидской поэзии суфиев. Вот внутренний мотив обильных теоретических высказываний символистов, их теоретического комментария к собственной поэтической практике.

Понимает символическую поэзию тот, кто «слышит песнь и слышит отзвук». Песнею земли гений будит в сердцах иную песнь. «Блажен, кто слышит». Вот ясная поэтическая декларация Вяч. Иванова:

Средь гор глухих я встретил пастуха,
Трубившего в альпийский длинный рог.
Приятно песнь его лилась; но, зычный,
Был лишь орудьем рог, дабы в горах
Пленительное эхо пробуждать.
И всякий раз, когда пережидал

Его пастух, извлекши мало звуков,
Оно носилось меж теснин таким
Неизреченно-сладостным созвучьем,
Что мнилося: незримый духов хор.
На неземных орудьях, переводит
Наречием небес язык земли.
И думал я: «О гений! как сей рог,
Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах
Будить иную песнь. Блажен, кто слышит».
А из-за гор звучал ответный глас:
«Природа — символ, как сей рог. Она
Звучит для отзвука. И отзвук — бог.
Блажен, кто слышит песнь и слышит отзвук» [40].

Вяч. Иванов подчеркивал, с одной стороны, что символ далек от иносказания, что символ не есть метафора, а с другой стороны, вспоминая о древних мистериях речи, говорил об иероглифике внутреннего опыта, об иератической записи, в которой «смесительная чаша» (кратэр) означает душу, «лира» — мир, «Скамандрий» — отрока Астианакса, сына Гектора, *«умереть» — родиться, а «родиться» — умереть, и что фраза Лермонтова:* «Из-под таинственной холодной полумаски звучал мне голос твой», е с л и м ы в о с п р и м е м ее символически, означает не встречу на маскараде, как имел в виду Лермонтов, а мистическое обнаружение «Вечной женственности»... — Suum cuique! И гедоника с эмпирикой целы и мистики сыты!..

В чем секрет этого фокуса, благодаря которому символисты зачислили в свой лагерь Данте и По, Ибсена и Тютчева, Бодлэра и Лермонтова?

Второй внутренний смысловой план дванийской поэзии индусов или же овеянной суфийством поэзии персов возникал в результате проекции словесных значений на готовый, устойчивый религиозно-мистический фон, каким было окрашено сознание людей определенных эпох. Символические значения подсказывались кругом представлений и эмоций, соответственных укладу мышления, которым поддерживалась живая мифологическая традиция, питавшая и определявшая поэтическую семантику.

Символисты были озабочены в о с с о з д а н и е м таких мировоззрительных предпосылок, которые позволяли бы находить в поэтической речи затаенный символический смысл. Таков другой основной мотив их необычайной воли к теоретизированию, к самоистолкованиям; здесь же — исходный пункт для объяснения своеобразного характера символистской критики, эстетики и поэтики.

Вяч. Иванов писал: «Творчество поэта — и поэта символиста по преимуществу — можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора. Атавистически воспринимает и копит он в себе запас живой старины, который окрашивает все его представления, все сочетание его идей, все его изображения в образе и выражении. Символ — переживания забытого и утерянного достояния народной души» [41].

Таким образом, предание или миф, фольклорная стихия, запас живой старины вообще, объявляются источником и определителем символической энергии, символического смысла. Но этот источник и определитель сам нуждается в реставрации и определении: ведь «символ — переживания з а б ы т о г о и у т е р я н н о г о достояния народной души». Путем «атавистического восприятия» и «бессознательного погружения» приобретает поэт «живой запас старины». Но эти приобретение и накопление являются ведь результатом творчества поэта-символиста. Кроме того, мы уже знаем, что с точки зрения символистов символ — внутреннее слово в слове внешнем и что акт познания есть акт словесный.

Теперь круг замкнулся. В недрах самой речи как средства общения и как идеологии символисты нашли единственно реальное основание символической энергии слова и мистифицировали это основание. Их забота о воссоздании мудрости, утраченной в глуби времен, была стилизаторским стремлением имитировать мифологическую и религиозно-философскую почву, которая питала бы и освящала причудливые и таинственные символические цветы. Сколько ни обращались символисты к источникам «истинной» мудрости, «высшего» знания, сколько ни цитировали неоплатоников и гностиков, христианских средневековых мистиков и древнегреческих дионисийских дифирамбистов, все это оставалось словесностью — более или менее живыми литературными реминисценциями, реставраторской импровизацией, тонкой, но бескрылой стилизацией.

Оставалась одна надежная сфера — язык. Поэтому Андрей Белый объявил, что «весь процесс творческой символизации уже заключен в средствах изобразительности, присущих самому языку...» [42]. Таким образом, оказывается, что ключи тайн лежат на дне языка, что язык это и есть «окно в Вечность». «Наши дети выкуют из светящихся слов новый символ веры; кризис познания покажется им лишь только смертью старых слов. Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка — жива» [43].

Эти афоризмы перекликаются с вышеприведенными утверждениями В. Брюсова, что «в поэзии слово все». Поэзия языка — вот определение, неизмеримо более реальное, чем торжественная мистификация Вяч. Иванова с его обещаниями «феургической действительности» и прочей идейной бутафорией.

В высшей степени характерно, что Белый выводил теорию символа, положение о том, что символ есть внутреннее слово в слове внешнем, из учения А. Потебни о символизме языка, о «внутренней форме» — образности — слова:

«Символизм языка, повидимому, может быть назван его поэтичностью... Наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова... Поэзия есть одно из искусств, а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства... В слове мы различаем: внешнюю форму, т. е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание... Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего развивается уже не в художнике, а в понимающих... Заслуга художника... в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание... На слово нельзя смотреть, как на выражение готовой мысли... Напротив, слово есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит средством к ее созданию; внутренняя форма... видоизменяет и совершенствует те аггрегаты восприятий, какие застает в душе» [44].

А. Белый так комментировал эту цитату: «Слово и поэзия объединяются... тем, что в деятельности состоят из нераздельного взаимодействия трех элементов: формы, содержания и внутренней формы, или по нашей терминологии — символического образа... Здесь Потебня приходит к той границе, где начинается уже исповедание символической школы поэзии» [45].

Таким образом, символисты подхватили, во-первых, развитое Потебней учение о внутренней форме, под которой понималась ощутительная связь между звуковой формой слова и значением, между знаковой и смысловой стороной слова, — иначе говоря, способ развития, образования значения-понятия из «намекающего», конкретно-комплицирующего образного осознания данного предмета; во-вторых, идеалистически гипертрофиро-

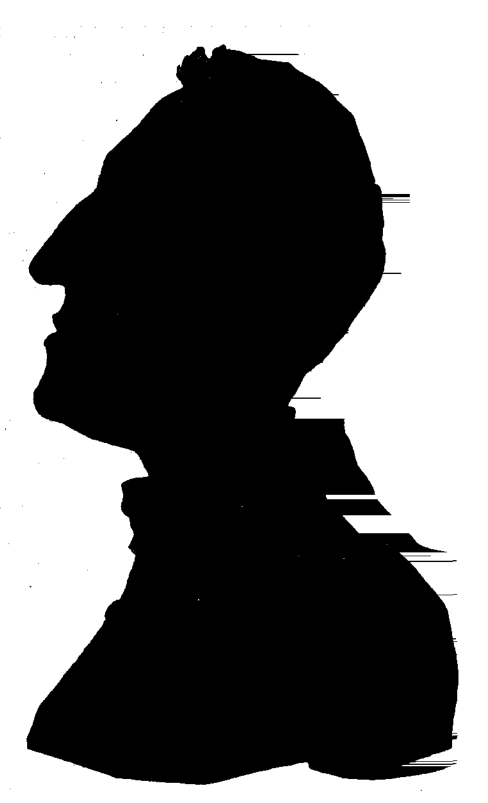
ванный тезис Потебни: «Слово есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит средством к ее созданию; внутренняя форма, единственное объективное содержание слова, имеет значение только потому, что видоизменяет и совершенствует те агрегаты восприятий, какие застает в душе»; в-третьих, тезис Потебни об эстетической суггестии слова, о том, что язык есть сама поэзия, но в поэзии слова — конкретные образы, пробуждающие значение, а в прозе слова — только знаки значений [46]; в-четвертых, убеждение Потебни (вслед за Гумбольдтом), что всесторонние внутренние связи принадлежат не действительности, а идеальности и что эта идеальность свойственна не только искусству и воображению, но мыслительной деятельности вообще, но тем не менее существует пропасть между прозаическим и поэтическим мышлением: «В обширном и вместе строгом смысле, все достояние мысли субъективно... но в этой всеобъемлющей субъективности можно разграничить объективное и субъективное и отнести к первому науку, ко второму — искусство. Основания заключаются в следующем: в искусстве общее достояние всех есть только образ, понимание коего иначе происходит в каждом и может состоять только в неразложенном (действительном) и вполне личном чувстве, какое возбуждается образом; в науке же нет образа, и чувство может иметь место только, как предмет исследования; единственный строительный материал науки есть понятие, составленное из объективированных уже в слове признаков образа» [47].

Здесь нет нужды заниматься опровержением этих воззрений на поэтический образ и его познавательную природу, а также других субъективно-идеалистических заблуждений Потебни, особенно ярких в его первом, наименее самостоятельном труде «Мысль и язык». Но следует подчеркнуть, что учение о внутренней форме слова и о роли языка в поэтической деятельности имело вполне реальные основания. В действительности этому учению соответствовали реальные языковые факты, но неверно, идеалистически истолкованные с давно устарелых психологических позиций [48]. Символисты, естественно, усмотрели в лингвоэстетической концепции А. Потебни удобную теоретическую базу для собственного учения о символе как «оживленном», «творческом» слове, о свободе истолкования любого слова как символа, о поэзии как о языкотворчестве, о символическом смысле как о сущности поэтического произведения. Они прибавили к этому, под впечатлением Нуаре, тезис о первоначальной звуковой образности слова: «В первоначальной образности, которая присуща слову, как звуковой эмблеме, а не только во вторичной образности, присущей слову, как «внутренней форме» (выражение Потебни), коренится источник художественного наслаждения словом; отказывать словесному искусству в игре словами, как звуками, или умалять значение этой игры, значит глядеть на живой язык, как на мертвое...» [49].

И вот в результате оказывается, что, вопреки утверждениям Вячеслава Иванова, символ равен метафоре, но, конечно, наделенной особыми правами,— метафоре, «творящей познание». Мы присутствуем при головоломной метаморфозе: семантические средства речи становятся двигателями поэтической мысли. Семантические связи, образующие троп, оказываются раскрытием и воплощением творимого мира, источником и отображением призрачных отношений и закономерностей этого мира.

А. Белый писал, что высшая стадия словотворчества — это «стадия аллюзии (намека, символизма), когда борьба двух предметов образует новый предмет, не содержащийся в обоих членах сравнения: стадия аллюзии претерпевает разные фазы, когда совершается перенос значения по количеству (синекдоха), по качеству (метонимия), когда совершается замена самих предметов (метафора)». «В последнем случае мы получаем символ, т. е. неразложимое единство; средства изобразительности в этом смысле суть средства символизации, т. е. первейшей творческой деятельности, неразложимой познанием». «Создание словесной метафоры (символа, т. е. соедине-

АЛЕКСАНДР БЛОК
Силуэт Е. Кругликовой, 1914 г.



ния двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но, как т ко достигается эта цель средствами изобразительности и символ создан, стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифиче ским; независимость нового образа... выражается в том, что творчество на деляет его онтологическим бытием, независимо от нашего сознания; вес процесс обращается: цель (метафора-символ), получившая бытие, превр щается в реальную действующую причину... символ становится воплощением он оживает и действует самостоятельно: белый рог месяца становится белым рогом мифического существа...». «Поэзия прямо связана с творчеством языка и косвенно связана она с мифическим творчеством; сила образа прямо пропорциональна вере (хотя бы и неосознанной) в существование этого образа. Когда я говорю: «Месяц — белый рог», конечно, сознанием моим не утверждаю я существование мифического животного, которого рог в виде месяца я вижу на небе; но в глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный» [50].

Этот словесный образ оказывается не столько способом изображения способом конкретно-индивидуализирующего выражения представлений и понятий о мире, сколько непосредственным воплощением интуиции поэта. Выражение — язык — совпадает с интуицией, а интуиция, воплощенная в образах,— с эстетическим переживанием мира, схваченного творческой фантазией поэта. Язык — интуиция — эстетика выступают, как тождество.

Здесь покидаем мы почву потебнианской теории. Символистская лингвоэстетическая концепция отчасти предвосхитила, отчасти подхватила более новые, модные на Западе воззрения Карла Фосслера и его школы на языкотворчество и эстетику, а в особенности изумляет близость символистской лингвистической концепции к идеям Бенедетто Кроче. Его известный трак-

тат «Эстетика, как наука о выражении и как общая лингвистика» кажется обоснованием символистской эстетики слова. Достаточно нескольких небольших напоминаний, чтобы убедиться в этом:

«Познание имеет две формы: оно является либо познанием интуитивным, либо познанием логическим; познанием с помощью фантазии или с помощью интеллекта; познанием индивидуального или познанием универсального; самих отдельных вещей или же их отношений; одним словом, является либо производителем образов, либо производителем понятий».

Это крайне идеалистическое рассечение логики и фантазии, частного и всеобщего, отдельных вещей и их связей, образа и понятия — с возведением в абсолют различий между ними — послужило предпосылкой для того, чтобы лингвоэстетическое здание воздвигнуть на основе субъективизма: «Различие между реальностью и нереальностью посторонне внутренней природе интуиции... В интуиции мы не противопоставляем себя, как эмпирические существа, внешней реальности, а непосредственно объективизируем свои впечатления...».

Но объективация не что иное, как выражение или язык: «Каждая подлинная интуиция... есть в то же время и выражение... Дух интуирует только действуя, оформляя, выражая... Нет возможности отличить интуицию от выражения» [51].

А интуитивное или выразительное познание тождественно искусству. Эстетика и общая лингвистика — одно и то же. Художественное творчество есть словотворчество — создание «живых организмов» речи.

Не ясно ли, что символистская концепция поэтического слова была одним из вариантов идеалистического бегства от действительности в язык, от беспощадного реализма науки и искусства в новоявленное «мифотворчество»... Не ясно ли, что это бегство по маршруту давно пережитых эпох стимулировалось «освободительной и очистительной функцией искусства» (Б. Кроче), а освободительная функция обреталась в тайниках образного слова, что семантические связи вместо того, чтобы служить средством и способом образования и закрепления значений-понятий, выступали непосредственно в роли объективированных «творческих» интуиций.

Старому остроумному определению Макса Мюллера, что мифология — это болезнь языка, символисты противопоставили убеждение, что в языке панацея мифологии. Они искали творческой «свободы» в языке, как в последнем прибежище, куда оставалось укрыться от действительной жизни.

Символисты рядились в облачения магов и жрецов... Валерий Брюсов побрякивал «ключами тайн». Вячеслав Иванов торжественно пророчествовал о «феургической» действительности. Но Андрей Белый однажды очень близко к действительности объяснил стремление символистов к слову-мифу: «Мифическое творчество либо предшествует творчеству эстетическому... либо следует за ним (в эпохи разложения познания, всеобщего скепсиса, упадка культуры), воскресая в мистических братствах, союзах, среди людей, сознанием изверившихся в науке, искусстве и философии, но все еще бессознательно таящих в себе живую стихию творчества. Такую эпоху переживаем мы...» [52].

Глубокий кризис буржуазной культуры и социально-политический тупик, в который зашли на стыке XIX и XX вв. господствовавшие в России классы,— вот почва, на которой расцвел особый поэтический язык символистов, призванный воплотить «творимую легенду» и поднять ее над грубой и бедной жизнью. «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из нее сладостную легенду, ибо я — поэт» [53].

Противопоставив материализму воинствующий идеализм, научному познанию — мистику, реализму — иллюзионизм, непосвященной «толпе» — жреческую касту владеющих творческим словом, символисты должны были

резко противопоставить язык поэзии языку жизни. Их философско-эстетические предпосылки, их общественная позиция естественно подсказали своеобразное воскрешение «языка богов». Символистский вариант «языка богов» потребовал особого использования средств общепринятой речи. Чтобы воздвигнуть над жизнью «сладостную легенду» в роли второй и высшей действительности, символисты должны были, как увидим ниже, заставить язык реализовать особым способом таинственные намеки, иллюзорные связи, иррациональные образы.

III

Хотя символисты писали повествовательную прозу, пьесы и поэмы, но основным и во всех отношениях характерным жанром была для них лирика. Лирический монолог, конструирующий образ поэта или его заместителя — лирического героя — господствует у символистов над всеми другими структурными разновидностями художественной речи. Даже за пределами лирики язык символистов обнаруживает часто структурные особенности, свойственные лирической речи. Именно в лирике язык символистов наиболее специфичен [54].

Другая характерная черта — это своеобразная стилевая монотония поэзии символистов. Комический и сатирический тон, даже легкая ирония или остроумная шутка — все это редко встречается в символистской поэзии и за немногими исключениями (некоторые стихотворения А. Белого и А. Блока) не нарушает однообразной, своеобразно напряженной, стилистической тональности особого рода. Доминирующий лирический образ поэта — провидца и тайноведа, мага и жреца, новоявленного Орфея, владеющего чарами напевного слова, или же тоскующего «пленника предметного мира», «пузырей земли», — этот образ предполагал стилевую тональность, наиболее отрешенную от обыденности. Стилевая тональность поэзии символистов уводила как можно дальше от грубой и бедной действительности в мир преображающей мечты, в «башню из слоновой кости», где звучала литургическая речь. Ни улыбки, ни свободного жеста, ни случайной говорной интонации. «Мы, как священнослужители, творим обряд» (В. Брюсов). В этом смысле нужно признать, что почти вся поэзия символистов написана в одном строго определенном ключе.

Литургическая, культовая тональность вырастала из особой фонетической и семантической структуры речи, насколько возможно отдаленной от обычного узуса — разговорного и общелитературного. Эпиграфом ко всей поэзии символистов можно поставить стихи З. Гиппиус:

Я — раб моих таинственных
Необычайных снов...
Но для речей единственных
Не знаю здешних слов... [55]

Аркана, намек, внушение аффективными средствами речи — вот метод, который требовал перестройки «здешних слов».

Мистагоги и жрецы «дней новейших», символисты должны были неизбежно войти в конфликтные отношения с общепринятым языком, чтобы приспособить его для выражения своих интуиций и в то же время оградиться от непосвященных, от профанов. К поэтической речи они относились, как к своего рода профессионально-культовому языку. Они сочувственно цитировали Баратынского:

Немногим избранным понятен
Язык поэтов и богов...

Вяч. Иванов, обращаясь с поэтическим приветствием к Валерию Брюсову — символисты своеобразно возродили жанр лирического дружеского послания — озаглавил стихотворение по-латыни: «Valerio vati S»[56]. Это значит: «Поэту Валерию привет» (S или S.D., т. е. salutem dicit, — обычное в письмах римлян инициальное обозначение стандартной формулы приветствия). Заглавие можно было бы выразить и по-русски, тем более что даже образованному русскому читателю XX в. латынь с ее приемами эпистолярных обозначений далеко не общеизвестна.

Но латынь — это другой язык, чужой и чуждый; кроме того, латынь окружена ореолом культовой речи; и, поскольку она непонятна или малопонятна, ее незнакомый фонетический облик, знаковая сторона обладает особой «музыкальной» экспрессией, а семантика неопределенно широка и таинственна, как евхаристия. И в этом вся претензия. Чеховская крестьянка Ольга («Мужики») плакала от волнения, когда слышала непонятные слова чуждой речи — «дондеже» и «аще». Если бы она знала их значение, а не смутно угадывала, они потеряли бы для нее всю эмоционально-выразительную силу. Бывают слова и вовсе не рассчитанные на понимание: слова заговорные и заклинательные, сектантская глоссолалия...

Не только заглавие («Sole sato» — «Рожденному солнцем»), но и все стихотворение, обращенное к Бальмонту, написал Вяч. Иванов на латинском языке[57]. В этом же плане сакрального обособления поэтической речи проясняется функция средневекового латинского гимна, оставленного, конечно, без перевода и предпосланного в качестве вступления ко второй части сборника стихов Вяч. Иванова «Cor ardens»; и функция самого заглавия этого сборника и заглавия многих отдельных стихотворений у Вяч. Иванова так же, как и у Брюсова, например, «Urbi et orbi», или «Stephanos», или «In hac lacrimarum valle», или — для разнообразия — по-гречески «Σρως, αγιχατε μαχαγ» и т. п.

Такова же роль и многочисленных эпиграфов. Их иноязычная форма была призвана имитировать сакральную отрешенность поэтической речи от будничного языка.

Но все это — крайний и грубо-элементарный способ достижения символической экспрессии речи и эффекта утаенного смысла: способ иноязычной замены.

Другой способ заключался в том, что символисты «запечатали все слова, все образы» — ослабили предметную отнесенность, номинативные значения слов и сообщили им затаенный эмблематический смысл. Этот смысл возникал на основе символических «соответствий», которые были не чем иным, как «оживленными» семантическими связями слова.

Вот что писал об этом один из критиков символистской поэзии:

«Все преходящее есть только подобие. Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы, голубка — подобие девушки, а девушка — подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического леса чучельная мастерская».

«Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контреданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой... Жорж Данден открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой. Русские символисты открыли такую же прозу, изначальную, образную природу слова. Они запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя за-

жечь огня, потому что это, может, значит такое, что сам потом не рад будешь».

«Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное значение)...» [58].

Эта меткая и злая характеристика литургического слова символистов не оставляет никаких неясностей. Сами символисты рисовали такую же картину, вскрывая «механику» символизма, но, конечно, не делали отрицательных выводов:

...Церковный колокол гудел; умолк;
Я все наедине с собою.
Скрипит и гнется жарко-алый шелк
Под неумелою иглою.

На всех явлениях лежит печать.
Одно с другим как будто слито.
Приняв одно — стараюсь угадать
За ним другое, — то, что скрыто.

И этот шелк мне кажется огнем.
И вот уж не огнем, а кровью.
А кровь лишь знак того, что мы зовем
На бедном языке — любовью.

Любовь лишь звук... Но в этот поздний час
Того, что дальше — не открою.
Нет, не огонь, не кровь... а лишь атлас
Скрипит под робкою иглою [59].

Стихотворение названо «Швея». Но, само собою, эта швея — не швея, и «не в шитье была там сила...».

Точнее говоря, это — наглядный урок шитья литературного платья символического покроя. Мастерица открывает перед нами тайны своего искусства. В свете всего сказанного выше легко оценить точность раскрытия в этом стихотворении языковой «механики» символизма. «Соответствия»: алый шелк — огонь — кровь — любовь, возникающие в процессе разгадывания «того, что скрыто» и чего не выразишь прямо «на бедном языке»,— эта цепь в каждом своем звене обусловлена семантическими связями, которые делают возможным метафорическое словоупотребление. Здесь эта простая и ясная возможность дана полностью в языковой стилистической традиции; ср. выражение: огненно-красный или метафоры: кровь пылает, пламенная любовь... Фольклорный язык знает традиционную символику: жемчуг — горе, голубка — милая, вода — любовь, кукушка — тоскующая женщина, пир — битва, кремень — скупец, погасла свеча — умер, сорвать розу — поцеловать девушку и т. п.

Но символисты — в соответствии со своими воззрениями на познание и творчество — не могли удовлетвориться подобной готовой символикой, которая дана в системе общепринятой речи. К этой символике они могли обратиться как стилизаторы и модернизаторы. Так, перед нами стилизованный образ швеи с присущими ее языковому сознанию элементами традиционной народной символики.

В других случаях символисты обращались за материалом к литературной символике, за которой стояли специфический мировоззрительный план, определенная мифологическая или религиозно-мистическая традиция. Известно, что средневековая литература была насыщена символикой. Символичен

и язык Данте, и язык второй части «Фауста» Гете, и язык мистически настроенных романтиков, индийской и персидской поэзии... В древнерусской литературе — не только фольклорной — создавалась символика либо на старомифологической народной почве, как в «Слове о полку Игореве»: «Въстала обида въ силахъ Дажьбожа внука, вступила девою на землю Трояню, въсплескала лебедиными крилы...», либо на клерикально-мистической основе, как у Кирилла Туровского: пчелы — иноки, певчие птицы — лики церковных песнопевцев и т. п., или у позднего «ритора» (XVII в.) И. Голятовского: нитка льняная (в ризе богоматери) — чистота, шерстяная — невинность, шелковая — смирение... Сюда же относится олицетворение отвлеченных понятий в средневековой литературе — в мистериях и религиозно-нравственных драмах. Так, например, у Дмитрия Ростовского в мистерии «Рождество Христово» действуют Кротость, Незлобие, Робость, Натура, Золотой Век, Железный Век, Брань, Смерть, Жизнь и т. д.

Символисты могли опереться на разнообразный традиционный материал, и здесь они тоже выступили в роли стилизаторов и модернизаторов. Характернейший пример — символ «роза», вслед за Вл. Соловьевым («Песня офитов») широко использованный Вяч. Ивановым («Cor ardens», кн. пятая: «Rosarium. Стихи о розе») и А. Блоком («Роза и Крест»). Этот, еще гностический, символ, связанный с культом Девы Марии и «Вечной женственности», стал достоянием средневековых мистических поэтов, был использован и Данте, затем романтиками (Брентано и др.).

В иных случаях символисты обращались к Востоку и стилизовали символику персидской классической поэзии (Вяч. Иванов, Палатка Гафиза; Cor ardens), в других прибегали к магической и алхимической символике Корнелия Агриппы, оккультиста и герметиста XVI в. (Вяч. Иванов, Carmen saeculare), чтобы затем перекинуться на символику русских сектантских гимнов (К. Бальмонт, Святый боже) или на орфическую символику, а потом евангельскую или веддийскую...

Ключом к таинственному «контредансу соответствий», к «запечатанным образам», к особым значениям «иератической» речи должны были служить тот идейный план и тот строй языкового сознания, которые образовали и поддерживали символику данного типа.

Если вам, например, известна христианско-евангельская символика, вы без труда расшифруете значения слов и выражений стихотворения «Путь в Эммаус», где уже самое заглавие означает не дорогу в такой-то географический пункт, а нечто совсем другое (ср. у Брюсова: «Путь в Дамаск», «Иду я в некий Вифлеем» и т. п.):

День третий рдяные ветрила
К закатным пристаням понес...
В душе Голгофа и могила,
И спор, и смута, и вопрос.

И, беспощадная, коварно
Везде стоит на страже Ночь,-
А солнце тонет лучезарно,
Ее не в силах превозмочь... и пр.[60]

Однако, круга евангельской символики окажется недостаточным, и нужно будет присоединить к нему образный план украинских, белорусских и немецких народно-духовных песен, чтобы как следует прочитать стилизующее стихотворение «Три гроба»:

Высоки трех гор вершины,
Глубоки три ямовины;
На горах три домовины... и т. д.[61]

Но для вас полностью останется своеобразной криптограммой стихотворение «Роза преображения»:

Всем Армения богата, Роза!
Но пышней тиар и злата Роза.

Много в древней храмов островерхих;
Но священней Арарата — Роза.

Принесли твой свет от Суристана
Дэвы до ключей Эфрата, Роза;




КНИГА АЛЕКСАНДРА БЛОКА «СНЕЖНАЯ МАСКА» С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

И до двери Тигра от Персиды
Пери — негу аромата, Роза.

Ты в канун сияешь Вардавара
До восхода от заката, Роза.

В Вардавар Мессии, на Фаворе,
Расцвела, в Эдем подъята, Роза... [62]

если вы не будете знать, кто такие «дэвы» и «пери», а главное, что скрыто под словом «Вардавар» [63]. Попутно раскрывается функция обильных в языке символистов собственных имен или их перифрастических заместителей:

Когда опять во мне возникла
Вся рать, мутившая Скамандр,
И дерзкий вскормленник Перикла,
И завершитель Александр... [64]

Они играют роль существенных символов, — их предметная отнесенность крайне ослаблена, а зато им придана смысловая емкость многозначительных намеков, поскольку за ними таится тот или иной культурно-исторический план. Подобного рода имена собственные функционируют как нарицательные, аналогично тому, как в общепринятом языке имена типа «шейлок», «ловлас» или «держиморда». И как недостаточно и узко этимологично объяснение значения слова шейлок: собственное имя такого-то героя такой-то пьесы, так же недостаточно знания того, что слово скамандр означает такую-то историческую реалию. Культурно-исторические названия несли эмблематическую службу. Так, символами «всепобеждающей вневременной любви» выступили у Брюсова, например, имена Ареса, Тасса и Соломона в стихотворении, контекст которого сблизил эти столь несоотносительные, далекие имена именно этой символической функцией:

... Вновъ Арес уронил свой щит,
Вновь Тасс у ног Элеоноры,
И мудрый Соломон, который
Изрек: «все в мире суета»,
Вновь клонит, позабыв укоры,
К устам возлюбленным уста[65].

Поэтому, когда Брюсов в позднем сборнике стихотворений «Дали» (1922 г.) популяризации ради снабдил пояснениями подобные имена, например, «столбы Мелькарта», «край Перикла», «край Лисандра», «Колхида», «Газдрубал» «на Оссу Пелион» (из стихотворения «Над картой Европы»), то, в сущности, эти пояснения, очень внешние (например, «столбы Мелькарта» — Гибралтарский пролив и т. п.), лишь затушевывали конструктивные семантические принципы символистского стиха — правда, уже самоэпигонского и выродившегося, но все еще характерного. Ведь знания «внешней формы» этих именно названий так же недостаточно для оживления «внутренней формы» — символического смысла, — как знания того, что «роза» означает такой-то цветок или является синонимом красоты, недостаточно для понимания символики «розы». Ведь все дело в том, что «роза» — не роза или не только роза, как и «столбы Мелькарта» — не только географический термин, хотя бы и архаический...

Таким образом, овеянная мифологией словесная символика, — так или иначе традиционная, готовая, — требовала, чтобы быть воспринятой, подготовки сознания читателя. Читателю должен быть знаком тот мировоззрительный план, на который проецируется данная символика. Иногда этот план должен быть осознан весьма конкретно, а в других случаях нужен лишь его неопределенно-общий абрис, в котором были бы синтезированы даже столь разнородные сферы, как, например, для двойных символов: «Христос—Геракл» или «Перун—Гея»:

Христа-Геракла своим наречь...[66]
. . . . . . . . . . . . . . . .
С Геей сплетшийся Перун...[67]

Но затем выступает второй момент: индивидуальное использование чужой готовой символики, которая ведь служит средством или путем реализации таинственных интуиций поэта-символиста. Если мы знаем христианско-евангельскую символику, то мы, тем самым, уже «владеем языком» стихотворения «Путь в Эммаус» и можем его «прочитать». Но индивидуальный целостный смысл этого стихотворения откроется лишь тогда, когда мы уловим, как средствами готовой символики, путем ее переосмысления в новом контексте, выражено данное поэтическое содержание.

Помимо приспособления готовой символики был широко использован и другой метод. Очень часто «соответствия» опирались на такие связи, которые не даны готовыми в самом языке и не содержатся в заданной литературно-мифологической традиции, но могут быть созданы, например, метафоризацией, или синтаксическими средствами — предикацией, конструкцией сравнения и проч., — или путем омонимических сближений, или другим языковым путем.

В этих случаях для обоснования раскрываемых «соответствий», для оправдания новой символики нехватает традиционной «мудрости» языка, нехватает и опоры на готовую, заранее известную читателю систему идей и круг представлений.

В таких случаях необходимо знание особенностей характерной для данного поэта или группы поэтов образно-мировоззрительной основы, которая подсказывается широким поэтическим контекстом — всем творчеством поэта — и позволяет осмыслить символическое словотворчество данного отдельного стихотворения, т. е. понять его индивидуально-целостный смысл. Этому должны помочь прежде всего те смысловые связи и соотношения, которые выражены циклизацией — символисты строго циклизовали стихотворения, — затем общее знакомство с идеями символистов и с особенностями их языка и стиля.

Так, например, в одном из ранних стихотворений В. Брюсова первоначальным, исходным звеном цепи «соответствий» служит сравнение в форме сложно-подчиненного предложения. За этим простым и явным сравнением — при помощи союза «словно» — следует ряд символических «запечатанных» образов или «соответствий», так что угадывание «того, что скрыто», в известной мере предопределено. Если присоединить еще знание других стихотворений молодого Брюсова, знакомство с характером его поэтических идей, то можно последовательно «распечатать» символику данного стихотворения аналогично тому, как раскрывалась для суфиев символика классического персидского стихотворения.

Так и сделал один из критиков Брюсова, проникшись характером брюсовских воззрений, брюсовского стиля:

«Мечта», «фантазия», «греза» — вот излюбленные слова начинающего Брюсова. Момент творчества для него не разделен с моментом мечты, презрительно отвергающей «этот прах: степи, и скалы, и воды». Создание этого «идеального мира» есть основной мотив его юношеской поэзии. Процесс творчества есть для него процесс нахождения соответствий между «идеальным» и «этим» миром, процесс преобразования «этого праха» в «идеальную природу». Посмотрим, как создалось «Творчество», одно из наиболее осмеянных и примечательных стихотворений Брюсова».

«Большая комната. Сумерки. Фонари за окнами. Тени пальм на белой кафельной печи: это во внешнем. И все та же любимая, неизменная, но неясная «мечта» — внутри. Брюсов сразу находит простейшее соответствие:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

«Фиолетовые вечерние тени лапчатых листьев: мир. Еще несозданные стихи — в мечте:

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят з в у к и
В звонко-звучной тишине.

«Последняя строка означает уже совершившееся сочетание внешней тишины и внутренних голосов. Созидается мир, немного нелепый, «идеальный», — тот, где «мечта» сочетается с действительностью в формах расплывчатых и странных:

И прозрачные киоски
В звонко-звучной тишине
Вырастают, словно блестки
При лазоревой луне.

«И вот, далее, отраженный, мечтаемый мир становится второй действительностью. Всходит луна («прах!»), но с ней одновременно в «идеальной» природе, на эмалевой поверхности, всходит вторая луна; почти такая же, только более близкая:

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

«Мечта» побеждает реальность. Собственный мир, с собственной луной, уже создан, и поэт решительно отсекает его от обычного мира, больше ненужного:

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

«Несозданное» стало «созданным». Уже «созданные создания» отщепляются от реального мира и получают бытие самостоятельное. В первой строфе они еще не оформились и «колыхаются, словно лопасти латаний». В последней они сами по себе «ластятся» к поэту, а пальмы сами по себе бросают свои обычные тени. Некогда связывавший их союз «словно» заменен разделяющим «и»: два мира разделены окончательно».

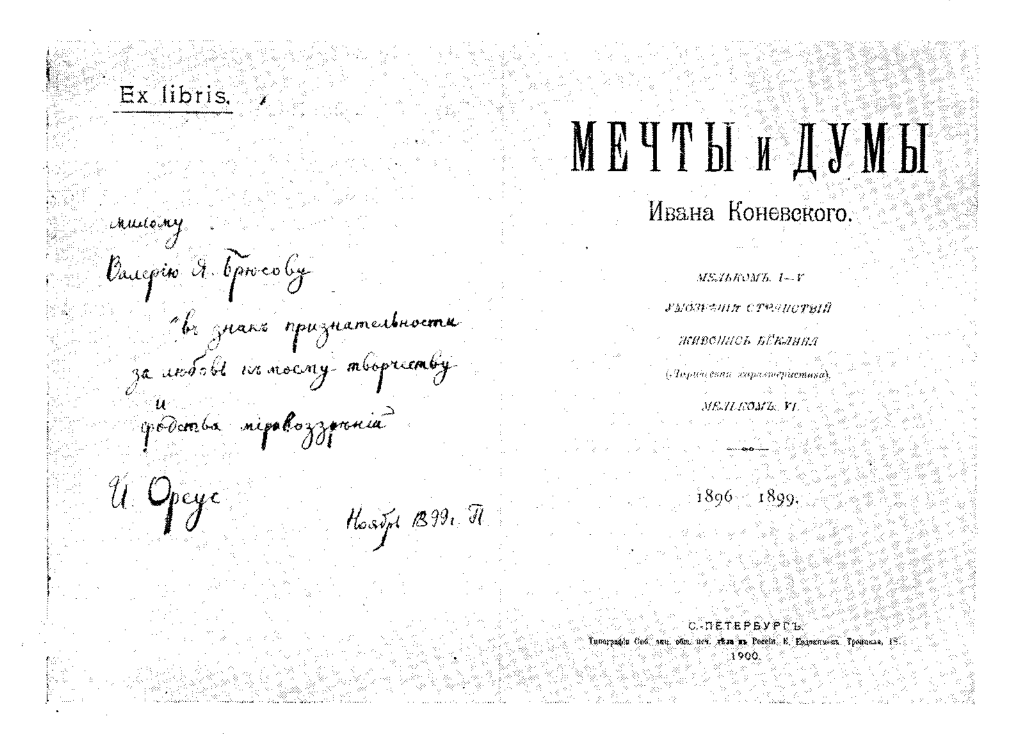
«Такое соотношение между миром и творчеством характерно для поэта-символиста. Однако, в той резкости, с какой его выражает начинающий Брюсов, есть значительная доля позы и литературного задора» [68].

Как видим, в этом истолковании получил осмысление даже «обнаженный месяц», который в символическом языке может всходить «при лазоревой луне», — поскольку одно из этих существительных освобождено вовсе от своей предметной отнесенности, от номинативной функции. Но оправдано ли именно здесь такое освобождение — это другой вопрос [69]. И больше того: все ли точно и непреложно в интерпретации смысла брюсовского стихотворения? Нет ли произвола в самой логичности, рациональности, с какой истолкованы здесь иррациональные образы, таинственные «соответствия», символические значения слов? Нет нужды останавливаться на этих вопросах. Важно было лишь продемонстрировать способ возникновения и функционирование «соответствий», т. е. символических образов, призванных запечатлеть «мечту», касание «миров иных», вообще интуицию поэта...

Так как предпосылкой ко всей поэзии символистов служило убеждение, что слово, речь есть изображение и воплощение в конечном счете только идей и представлений, насквозь пропитанных нашей субъективностью и всплывающих из глубины нашего творческого духа, то мы заранее должны отказаться от поисков смыслового эффекта на путях реалистически точного, логически оправданного словоупотребления и фразопостроения. На-

против, в символистской поэзии следует скорее искать смыслового эффекта там, где таит его заговорная и культовая речь: на путях к иллюзорному выходу «за пределы предельного», в области субъективных, эмоционально ярких, не разложимых, но устойчивых представлений, вызванных речью, подобно таинственному и далекому многоголосому эху, рожденному в горах обыкновенным колоколом.

И вот мы видели, как из конструкции сравнения при посредстве мостика в виде союза «словно» — впоследствии убранного — открылся выход из «праха» в «мир идеальной природы» [70]. Совершенно так же в другом стихотворении В. Брюсова:


Ex libris.

МЕЧТЫ и ДУМЫ

Ивана Коневского.

1896 1899.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

1900.

милому Валерію Я. Брюсову въ знакъ признательности за любовь къ моему творчеству и сродства міровоззрѣнія И. Ореусъ

Ноябрь 1899 г. П.

**КНИГА ИВАНА КОНЕВСКОГО «МЕЧТЫ И ДУМЫ» С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ**

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Костра расторгнутая сила
Двух тел сожгла одну мечту;
И влага страсти погасила
Последних углей красноту.
И опаленны и бессильны
В объятьях тщетно мы дрожим:
Былое пламя — прах могильный,
Над нами расточенный дым [71].

Так же, как в примерах, которые мы приводили выше, здесь у В. Брюсова движение образов исходит из обычной метафоры («пожар сердца») и получает такие же зыбкие, нереальные очертания; ничего ясного, ничего определенно-конкретного... Но здесь с особенной очевидностью сказывается власть символических абстракций. Ирреальность, условная аб-

страктность движения развернутой метафоры (в ней, по теории символистов, созревает ведь «младенческий миф») являются здесь результатом следующего процесса: слова с конкретным предметно-материальным значением — «костер», «влага», «пламя», «прах», «дым» — в данном метафорическом употреблении превратились в неопределенные, бесплотные, идеальные категории символического смысла, а слова с очень общими абстрактно-идеальными значениями — «сила», «мечта», «страсть», «краснота» — не обросли реально-конкретными признаками, и хотя от соприкосновения с более осязательными словами сделались несколько эластичными и живыми, но остались отвлеченными понятиями на амплуа тех же символических категорий.

Поэтому с и л а костра сожгла одну м е ч т у двух тел (абстракции командуют во фразе), а былое пламя — п р а х м о г и л ь н ы й и одновременно н а д н а м и р а с т о ч е н н ы й д ы м, т. е. не п р а х, и не д ы м, и не м о г и л ь н ы й, и не н а д н а м и р а с т о ч е н н ы й, а туманный, бестелесный символ угасшей любовной страсти.

У поэтов реалистического [72] стиля обычное направление метафорического движения речи—от субъективного к объективному, от иррационального к логически осмысленному, от идеального к материальному. Субъективные переживания объективируются, проясняются, конкретизируются в образах материальной действительности путем использования метафорических возможностей, заложенных в предметных значениях слов. У символистов мы видим противоположное направление метафорического хода: от материально-чувственного к идеальному — сверхчувственному (это и выражалось формулой: a realibus ad realiora [73]), от логического к иррациональному и, следовательно, от объективного к субъективному. Отсюда — не перевод субъективного «внутреннего слова» с его эмоциональным содержанием на «язык» материальной действительности, но, напротив, стремление путем метафорических возможностей, заложенных в слове, оторваться от реальной предметности, от реальных связей и отношений для взлета в романтическую идеальность «мечты».

Поэтому в процессе метафоризации для символистов драгоценна возможность «освободить» словесные значения от их повинности в «общем языке», от их действительной качественной определенности, отражающей материальный мир, от реальных связей и отношений, которые в них заключены. Поэт-реалист ищет способов выражения и нематериального, как материального — по выражению Маяковского: «весомо, грубо, зримо...». Символист стремится к такому способу выражения, при котором и конкретно-материальное перевоплощалось бы в сверхчувственное, в идеальное, возвышалось до него и уравнивалось с ним по «законам» преображающей «мечты»:

> В легком сердце — страсть и беспечность,
> Словно с моря мне подан знак.
> Над бездонным провалом в вечность,
> Задыхаясь, летит рысак... [74]

Эта сложная, эмоционально-напряженная, иррациональная символика для того и выросла из приведенного в движение обычного метафорического словоупотребления: «ходить над бездной», «висеть над бездной», чтобы прогулку на рысаке и самого рысака озарить мистическим светом сверхчувственных интуиций поэта.

Перед нами один из характернейших способов «преображения» действительности средствами языка, а именно: к а т а х р е з а — столкновение внутренне-противоречивых значений в процессе метафорического словоупотребления. По поводу поэзии А. Блока о катахрезе писал В. Жирмунский:

«Романтическая поэтика снова вводит в искусство индивидуальную метафору, как прием романтического преображения мира. Вместе с ней появляется и катахреза — признак иррационального поэтического стиля. О Блоке мы можем сказать, что катахреза в его творчестве — постоянный и особо-действенный прием. Развертывая метафору по внутренним художественным законам (гораздо вернее сказать: по «законам» семантических связей, оживленных и освобожденных от уз реальности. — *В. Г.*), он не только не избегает логических противоречий с реальным, вещественным смыслом других слов, но как бы намеренно подчеркивает эту несогласованность, чтобы создать впечатление иррационального, сверхреального, фантастического» [75].

Катахреза играла роль выхода «за пределы предельного». Его сразу же «открыли» символисты. Вспомним, что еще Владимир Соловьев в своих знаменитых пародиях акцентировал и обыграл именно эту черту языка и стиля ранних символистов:

Горизонты вертикальные
В шоколадных небесах,
Как мечты полузеркальные
В лавровишневых лесах.
Призрак льдины огнедышащей
В ярком сумраке погас,
И стоит меня не слышащий
Гиацинтовый Пегас.
Мандрагоры имманентные
Зашуршали в камышах,
А шершаво-декадентные
Вирши в вянущих ушах.

В тесной связи с явлениями катахрезы находится схваченная Вл. Соловьевым близкая к ней другая черта: особого рода метафорическое использование имен существительных с предметно-конкретным значением в роли олицетворяющего эпитета при существительных с общим и абстрактным значением в зависящей от олицетворяющего слова форме родительного падежа:

...Но не дразни гиену подозренья,
Мышей тоски!
Не то смотри, как леопарды мщенья
Острят клыки.
И не зови сову благоразумья
Ты в эту ночь!
Ослы терпенья и слоны раздумья
Бежали прочь... [76]

Все это — «горизонты вертикальные» и «леопарды мщенья» — нисколько не выпадало из стиля символистов и не было даже преувеличением.

Сравните с «льдиной огнедышащей» стихи Брюсова:

...Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине...

...О, высота полей!.. [77]

...И под кнутом воспоминанья
Я вижу призраки охот,
Полузабытый след ведет
Собак секретного желанья.
Во глубь забывчивых лесов
Лиловых грез несутся своры,
Их стрелы желтые — укоры —
Казнят оленей лживых снов.

Увы, увы! Везде желанья,
Везде вернувшиеся сны,
И слишком синее дыханье...
На сердце меркнет лик луны [78].

У А. Белого:

Сухие пустыни позора... [79]

У А. Блока:

...В этой звучной тишине... [80]

Подобные примеры бесчисленны. Но имеют ли какой-либо смысл выражения «чертить звуки», «звучная тишина», «полог упоений»? В системе символической речи, конечно, да, как в системе нашей речи имеют смысл выражения «красные чернила», «мрачный свет», «заговор молчания»... Нужно только иметь в виду, что символическая катахреза — во всех ее разновидностях — служит средством «раскрыть душу»:

Протяжностью заклятий перепевных,
Составленных из повседневных слов,
Но лишь не в сочетаньях ежедневных...

Слова, закрепленные за «предметами предметного мира», освобождаются от своих прямых обязанностей и поступают на службу к абстрактной символике, которая, в свою очередь, приобретает некоторое предметное подобие. Такова общая тенденция: слова с конкретно-предметными значениями метафорическим путем освобождаются от «сковывающей существенности» и получают колорит призрачного, ускользающего смысла, а слова, обозначающие абстрактно-общие понятия, посредством эпитетов или «оживляющей» предикации или просто графическим путем — написанием с большой буквы — приобретают видимость самостоятельного существования.

В этом отношении характерна еще одна черта — тенденция к отвлечению и субстантивации эпитета — прилагательного.

У Бальмонта:

Вздымается стебель, таящий блаженство возможности...

вместо «блаженную возможность». Или:

...Как кошачья ласкательность женских влюбляющих глаз...
...Золотая возможность дождей... [81]

У Брюсова:

...И вдавить свои пальцы в округлости плеч...
...Скроет белость этих плеч...
...Друг о друге грезим в тайне мглы...
...Над бредом предзакатных марев,
Над трауром вечерних туч... [82]

У Вяч. Иванова:

...И крепость ног упорных...
...Желаний вечность — взор... [83]

Отвлеченный и субстантивированный эпитет стремится по «законам» символистской семантики занять господствующее положение во фразе, отодвинув на задний план, на амплуа второстепенного члена предложения то слово, чей признак значения выделен данным эпитетом. Происходит сдвиг предмета речи. Вот яркий и характерный пример (из стихотворения Вяч. Иванова «Ты — море»):

И светлых глаз темна мятежность
Вольнолюбивой глубиной.
И шеи непокорной нежность
Упругой клонится волной.
. . . . . . . . . . . . . . .
Вся волит глубь твоя незримо,
Вся бьет несменно в берег свой,
Одним всецелым умирима
И безусловной синевой [84].

Не только грамматически, но и в чисто-смысловом отношении «мятежность» и «нежность» — главные, господствующие слова в первых двух предложениях (ср. «мятежные глаза», «нежная шея»), и это господствующее, центральное положение подлежащего подкрепляется, кроме наличия зависящих дополнительных слов («темна мятежность вольнолюбивой глубиной»), еще катахрезой («светлых глаз темна мятежность»); противоречие между признаком глаз — «светлые» и свойством мятежности — «темна» как бы подчеркивает самостоятельность, отдельность «мятежности». Точно такое же положение занимает слово «нежность» во втором предложении. В третьей фразе центральное слово «глубь» еще более далеко и полно отвлечено от своей роли признака или свойства, принадлежащего «тебе», и существует еще более самостоятельно. А слову «синева», отвлекающему еще один признак от «ты — море», дано неожиданное определение — «безусловной». Это определение «безусловная синева» странно только на первый взгляд; оно оправдано всем строем символистского словоупотребления и данным контекстом. Оно служит средством



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
Силуэт Е. Кругликовой, 1914 г.

превращения признака в абсолют. Из тяжеловесного вещественного мира мы переносимся в царство воздушно-легких абстракций — опредмеченных признаков.

Наконец, простое сопоставление в фразе абстрактных и конкретных слов или синтаксическое включение последних в круг абстрактной семантики достаточно для того, чтобы отрешить язык от «сковывающей существенности», от всего, что слишком отчетливо, «весомо, грубо, зримо...». Примером может служить любое символистское стихотворение, например, Бальмонта:

В твоей душе так много прозрачных светлых вод,
И над водой зеркальной цветок-мечта живет...
Но я люблю воздушность и белые цветы...[85]

«Прозрачные светлые воды» лишены «грубой» материальности, вещественности, ибо они — символ духовного мира: «в душе»... Цветок не эмпирический цветок, а цветок-мечта; сопоставленные рядом — в одной и той же синтаксической роли прямого дополнения — абстрактная «воздушность» и конкретные «белые цветы» семантически заражают друг друга и тем самым сближаются. Ср. у Брюсова точно такой же процесс:

...И в душе под тихим ветром
Накренились паруса.
...Мы — два призрака в сияньи,
Мы две тени, две мечты...
...Снова смутное бряцанье,
Вновь и вечер, и овес...[86]

Поэтому бьют мимо цели упреки, в свое время обращенные критикой к символистам, относительно «неправильности», «неконкретности», «нелепости» выражений, «сбивчивости» образов в их поэзии[87]. Они бьют мимо цели, если прав Пушкин, что художника надо судить по законам его искусства. По «законам» символистской поэтики и эстетики такие брюсовские фразы:

...Мы задвинем край изгнанья
Бездной вихрей и пучин...
...Заслышав зов истлевших лир...[88]

не менее точны, чем все другие, хотя, конечно, если понять слова в обычном их логическом значении, то з а д в и н у т ь к р а й изгнанья да еще б е з д н о й, состоящей из в и х р е й и п у ч и н, т. е. з а д в и н у т ь некий край в и х р я м и, — все это просто нелепость, такая же, как заслышать зов и с т л е в ш и х лир — истлевший инструмент звучать не может...

На своем, символистском, языке поэт выразил этими фразами именно то, что надлежало сказать и чего нельзя было выразить иначе средствами общего языка. И критиковать нужно не способ выражения сам по себе, а поэтические принципы и мировоззрительные предпосылки, породившие те или иные особенности языка символистов.

## IV

Среди этих особенностей чрезвычайно ярко выделяется своеобразное сочетание метафоричности и абстрактности смысла, как это видно из предыдущего анализа. Хотя символисты объявили мир абстракций «недолжным миром», абстрактный смысл — «стылым смыслом» и мечтали о воскрешении первобытно-конкретного, чреватого мифом слова-образа, однако поэзия символистов не только никуда не ушла от общего «языка понятий» (и никуда и не могла уйти), но необычайно насыщена абстракциями. Здесь нет противоречия.

Вспомним, что символисты не уважали материальной действительности, а мир «идеальной природы», мир творческой «мечты» открывался им в языке, в котором, как известно, есть только общее. Символисты стремились воплотить в стихах неповторимые мгновения, отдельные «мимолетности», глубоко-индивидуальные движения сознания, субъективную «музыку» интуиций и чувств. А между тем язык отражает общие связи и отношения.

«...В языке есть только общее...». «Всякое слово (речь) уже обобщает...». «Почему нельзя назвать отдельного?» [89].

«Раздвоение познания человека и возможность идеализма (=религии) даны уже в первой элементарной абстракции («дом» вообще и отдельные домы»).

Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (= понятия) с нее не есть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни; мало того: возможность превращения (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в фантазию (в последнем счете = бога). Ибо в самом простом обобщении, в элементарнейшей идее («стол» — вообще) есть известный кусочек фантазии. (Наоборот: нелепо отрицать роль фантазии в самой строгой науке: ср. Писарев о мечте полезной, как толчке к работе, и о мечтательности пустой)» [90].

И вот символисты, обращаясь к языку, как бы ставили себе целью извлечь из каждой абстракции «кусочек фантазии», эксплоатировать в любой абстракции возможность «отлета фантазии от жизни». Отсюда — целые стихотворения, написанные в крайне абстрактном «ключе», у Сологуба, Брюсова и др. символистов.

Отсюда и экспрессия прописных букв в начертании таких слов, как Безнадежность, Любовь, Непостижная, Прозрачность, Ночь, Слава, Роза, Звезда, Свет и мн. др.:

Мы Вечности обеты
В лазури Красоты... [91]

Эти прописные буквы в общих и отвлеченных именах восстанавливали традицию средневекового символизма, «оживлявшего» абстракции на правах самостоятельных отдельных существ.

Отсюда и особое внимание к абстрактной сфере словаря. Особое внимание символистов к abstracta сказалось в трех направлениях.

Во-первых, бросается в глаза широкое использование готовых и новообразованных имен существительных с абстрактно-книжным суффиксом ость. Эту черту подметил Иннокентий Анненский в языке Бальмонта: «Лексическое творчество Бальмонта проявилось в сфере элементов, наименее развитых в русском языке, а именно: ее абстрактностей». «Не знаю, не в первый ли раз у Бальмонта встречаются следующие отвлеченные слова: безызмерность, печальность, пьяность, запредельность, напевность, многозыблемость, кошмарность, безглагольность. Но Бальмонт лирически их оправдал» [92].

На ряду с этими неологизмами, можно указать еще на бездонность («Когда бездонностями синими над нами властвует луна»), млечность («На небе видения облачной млечности»), ласкательность («Как кошачья ласкательность женских влюбляющих глаз»), кругозорность («За кругозорностью земной») и т. п. [93].

Однако, пристрастие к суффиксу ость характерно не только для Бальмонта. У Брюсова внимание к такому же способу словообразования не меньшее: жгучесть, бескрайность, беломраморность, размерность, безвестность, безбрежность, прекрас-

ность, благость, округлость, алость, обманность и мн. др.[94]. Новые и старые слова на ость играют существеннейшую семантическую роль. Их скопления столь же характерны для стиха Брюсова:

Царственные дали. Царственная белость
Царственные глыбы неизмерных льдин.
Стылость, неподвижность, мглистость, онемелость,
Беспредельность снежных роковых равнин[95].

Такое же тяготение к словам на ость и к новообразованиям в этой области встретим и у Вяч. Иванова: прозрачность, седмизрачность, злачность, светозрачность, светлость и т. п.

Функция суффикса ость заключается в том, чтобы субстантивировать имена прилагательные, «опредмечивать» признаки и свойства. Грамматическая структура русского языка позволяет с легкостью образовывать слова на ость. Вполне естественно, что символисты, идеализируя абстракции языка, должны были широко использовать слова с суффиксом ость. Впрочем, надо заметить, что эти слова, необычайно характерные для языка Бальмонта, Вяч. Иванова и Брюсова, сравнительно реже применяются у Блока, Белого и Сологуба.

Во-вторых, другая характерная форма культивирования слов-абстракций — это создание плюральных форм от абстрактных имен, обычно употреблявшихся в единственном числе. И эту черту тонко подметил Ин. Анненский в языке Бальмонта: «Поэт вывел из оцепенелости сингулярных форм целый ряд отвлеченных слов: светы, блески, мраки, сумраки, гулы, дымы, сверканья, хохоты, давки, щекотания, прижатья, упоенья, рассекновенья, отпаденья, понимания и даже бездонности, мимолетности, кошмарности, минутности»[96].

Оказывается, что и здесь Бальмонт не одинок. У Брюсова такая же плюрализация представлена не менее обильно и ярко, например, шумы, жатвы, величия, запустения, пышности, миги, светы, становия, сверкания, сияния, злословия, марева, трепеты, дымы, утвари, дали и др. («В дни запустений...», «Я вам отдамся, миги, миги...», «Дни проходят словно дымы...», «Над бредом предзакатных марев...» и т. п.)[97].

То же у А. Белого:

...Мы — роковые глубины...
...И возникают беги дней,
Существований перемены...
...Подъявши стаи зарев...
...Как безглагольные печали... и т. п.[99]

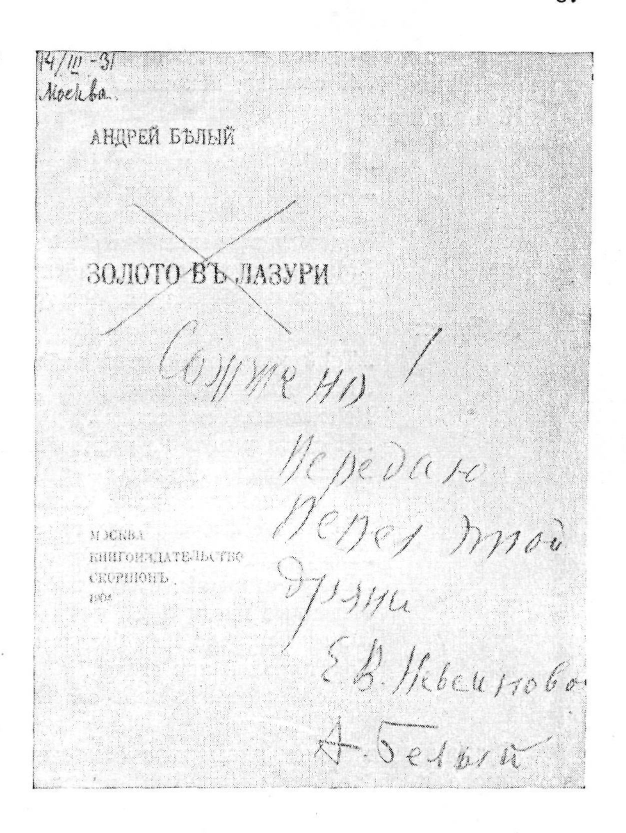
То же и у Вяч. Иванова:

...Вечерние скорбные светы...
...Мглы окрыленные...
...Ах, с порога совершений
Вожделенней возвратиться
К иступленьям.... и т. п.[98]

Плюральные формы были призваны создать иллюзию предметного «оживления» абстрактных слов, сообщить им как бы функцию «самостоятельных существ», лишенных, однако, «грубой» материальности вещного мира.

В-третьих, наконец, еще одним не менее характерным признаком внимания к abstracta выступает в языке символистов (как и у некоторых старых романтиков) стремление к использованию слов, образованных путем

КНИГА АНДРЕЯ БЕЛОГО «ЗОЛОТО В ЛАЗУРИ» С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ Е. В. НЕВЕЙНОВОЙ
Литературный музей, Москва




присоединения к основе приставок без, вне, за и отрицательной частицы не, и к созданию новых подобных слов (этот процесс тесно связан с тенденцией к широчайшему употреблению конструкций с предлогами без, вне, за). Семантика этих слов характеризовалась моментом отрицательности, лишенности, запредельности.

А. Белый:

...Безбурный царь!..
...И различаю сквозь туман
Я закоцитный берег милый...
...Слетит алмаз в беззвездный бездны сон...
...Сверкай в незыблемые хмури
О, месяц, одуванчик бурь!..
...Обманешь взрывами невнятиц...
...В мятеж миров, — в немаревные муки...
...В безгневном сне, в гнетуще-грустной неге...
...Беспламенные, каменные духи!
Беспламенная мгла!..
...Мы — мертвенные, мертвенные твари
Безжертвенно бредем... и мн. др. [100].

В. Брюсов:

...Давно ушло начало
В безбрежности края...
...И безраздумно, безтревожно...
...И покорил их необорный сон...
...Зачем в безлюдии последних дней...

В думах милая беспечность...
...Я слышал, как смеется Безнадежность... и т. п.[101]

К. Бальмонт:

...Чтоб в царствии Безветрия навек забыть себя...
...Безвыходность горя, безгласность, безбрежность...
...Как не любить светило золотое,
Надежду запредельную Земли...
...Мне хочется безгласной тишины,
Безмолвия, безветрия, бесстрастья... и мн. др.[102].

А. Блок:

...Твой нездешний, твой небесный след...
...И мечты неутомимы,
Непомерны, неизвестны...
...И суета и шум на улице безмерной...
...Безысходно туманная — ты
Предо мной затеваешь игру...
...Безрадостные всходят семена...
...Завет служенья Непостижной...
...Будут страшны, будут несказанны
Неземные маски лиц...
...Он к неизведанным безднам
Гонит людей как стада...
...Где бескрайная зыбь залегла... и т. п.[103]

Функция подобных элементов основывалась на отвлечении смысла, заложенного в слове, от конечных, положительно-определяемых признаков и конкретных связей. Символисты требовали от языка, чтобы он помог им выйти «за пределы предельного». Они хотели, по выражению Блока, «постигать в обрывках слов туманный ход иных миров»[104]. Отрицательность, запредельность, лишенность, таинственная широта значений — вот что соблазняло символистов на словообразование типа: внемирный, запредельность, безызмерность, Непостижная...

На ряду с вниманием к абстрактным именам, к их только-что проанализированным разновидностям, символисты культивировали различные виды сложных прилагательных. Ин. Анненский писал: «Большая зыбкость прилагательного, а отсюда и его большая символичность, так как прилагательное не навязывает нашему уму сковывающей существенности, делает прилагательное едва ли не самым любимым словом Бальмонта...». «Бальмонт не любит окаменелости сложений, как не любит ее и наш язык. Но зато он до бесконечности множит зыбкие сочетания слов, настоящее отражение воспеваемых поэтом минутных и красивых влюбленностей...». Анненский привел примеры и дал классификацию:

...Нет больше стен, нет сказки жалко-скудной, —
И я не змей уродливо-больной.
Я Люцифер небесно-изумрудный...

Или с красивым хиазмом:

...Воздушно-белые недвижны облака,
Зеркально-царственна холодная река...

Параллельные:

И каждый взгляд рассчитанно правдив,
И каждый шаг правдоподобно-меток...

Оксиморные:

В роще шелест, шорох, свист,
...Отдаленно-приближенный...
...Вольно-слитные сердца...

Перепевные:

...Радостно-расширенные реки...

Лирические красочные:

...В грозовых облаках
Фиолетовых, аспидно-синих...

Лирические отвлеченные:

...Призраком воздушно-онемелым...
...Сирено-гибельных видений...
...Смерть медлительно-обманная...
...[Я] мучительно-внимательный...
...Отвратительно-знакомые щекотания
у рта...

...Мы с тобою весь мир победим:
Он проснется чарующе-нашим...

Интересны сложные сочетания, которые кажутся еще воздушнее обычных:

...Лиловато-желто-розовый пожар...
...Все было серно-иссиня-желто...
...Деревья так сумрачно-странно-безмолвны...[105]

Наблюдения Ин. Анненского следует расширить. Для Вяч. Иванова не менее характерно, чем для Бальмонта, использование сложных прилагательных, то архаически-велеречивых, то новообразованных, но с тем же колоритом велеречия. Вот образцы.

Архаизмы:

...Весь обвитый боголепным склепным льном...
...Тоски мироносные крила...
...Сны огнезрачные...
...Огнепричастьем богоносной встречи...
...Тобой, о Сфинкс, пакирожденных, прими восторг.
и т. п.[106]

Неологизмы:

...Голуботусклая печаль...
...Снеговерхий, двоеглавый...
...В день избранный-яркогранный...
...В хоровод рыжекосмый сплелись орлы...
...Парфенон златоржавый...
...И дриады буйнокудрой...
...Мирообъятной тучей клубились пламенные змеи...
...Солнцедоспешная зарница...
...Играючи, днесветлый топчет луч...
...Молотобойные
Скрежетопильные
Звонко-гремучие
Вы ковачи... и мн. др.[107]

Ср. у А. Белого:

...Золотокосых Ореад,
Златоколесых зодиаков...
...Над златокарей згой...

...Вытечет титан
Златоголовый, змееногий...
...Из звука: мир многоединый...
...В алмазно-зреющих слезах...
...В слепых очах, в глухорожденном слухе...
...Золотистой парчи
Пламезарные ткани... и т. п. [108]

Ср. у В. Брюсова:

...Нас в простор лазурно-изумрудный
Крылья белые не вознесут...
...Заполнен луч движеньем запутанно-цветным...
...Ты творишь волшебно-пленным луч луны...
...Ты замысл, гордо-необычный,
Как новый мир таил в себе...
...Качают тебя огнесиние дали... и т. п. [109]

Не трудно убедиться, что и в сложных прилагательных символисты видели средство создания символических связей и соответствий через сближение в сложном слове и переосмысление значений отдельных компонентов этого слова. Легкость образования в русском языке сложных слов открывала символистам возможность словотворчества, освобождающего хотя бы несколько от «стылого смысла» общего языка.

Но, конечно, у символистов в их поэтическом арсенале нашлись для этого и другие, более сильные средства.

## V

Исключительную роль сыграла в языке символистов звуковая организация стиха. Звуковая, знаковая сторона речи должна была стать источником выразительности, «освобожденной» от косности понятийного смысла. В полупоэтическом трактате «Глоссолалия» А. Белый вдохновенно импровизировал на тему об утраченной связи звука и движения [110]. Белый пытался осмыслить звуки независимо от значений слов или, иначе говоря, «освободить» знаковую «энергию» слова от службы банальному «стылому смыслу». «Только музыка раскрывает, что видимость — покров, наброшенный на бездну. Поэзия рассматривает видимость музыкально, как покров над неизреченной тайной души... Музыка — скелет поэзии...» [111].

Художник у Блока слышит «неслышанный звон» («Художник»). В предисловии к «Возмездию» Блок писал: «Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор» [112].

Брюсов писал, что «быть может все в жизни лишь средство для ярко-певучих стихов» («Поэту») и что «распад певучих слов в грядущем невозможен» — они залог бессмертия поэта («Памятник»). Некоторые стихотворения Брюсова называются «Сонаты» («Обряд ночи», «Возвращение» — из сборника «Все напевы»), некоторые поэмы — «Симфониями» («Воспоминание. Симфония первая, патетическая» — в альманахе «Стремнины», вып. 2, М., 1918; «Вторая симфония» — в книге В. Брюсов, Неизданные стихотворения, М., 1935). Вяч. Иванов подчеркивал магическую силу «напевного слова»... Для символистов характерен высокий интерес к «музыкальной» энергии речи, к ее звуковой выразительности.

Музыкальность стиха, фонический, интонационно-мелодический уклад речи в своей отрешенности от соответственного уклада «прозаической» и разговорной речи были призваны оживить «чаровательную символику сло-

ва», стать проводником и даже источником вдохновенных внушений. Ритмико-фоническая, виртуозно-тонкая организация стиха должна была вызвать и выразительно запечатлеть строй самых неожиданных, самых таинственных «соответствий», какие только могли возникнуть в системе «иератической» речи.

Значенье суета и слово только шум,
Когда фонетика служанка Серафима...

Это сказано было об Э. По, но прекрасно характеризует поэтические принципы символистов.

Известно, что в стиховой речи качество звуков играет большую роль. С отдельными звуками связываются представления или эмоции, порою очень яркие, но все же собственная выразительность звуков речи и связанных с ними артикуляций очень зыбка. Известно также, что различные формы ритмического упорядочения по принципу единства и контраста звуковых качеств в стихотворном движении речи являются первоклассным фактором художественной выразительности поэтического языка. Однако, корреспондирующие и контрастирующие звуки определенного качества в составе стиховых единств не могут, конечно, сами по себе предопределять смысл стиха, его смысловое единство. Несомненно, существуют различные приемы установления взаимоотношения между звуковым и семантическим рядами, и это взаимоотношение позволяет устанавливать по связи со смыслом ту или иную знаменательность звуковой организации стиха, например, вариации в форме «кольца» или прием «пронизывания» (т. е. звуковое подкрепление «кольцевой» композиции стихотворения или «пронизывание» стиха звуками и звукосочетаниями семантически доминирующего слова).

Но сближение понятий и образование словосочетаний по принципу звукового сходства — это либо прием каламбурно-комической речи, либо способ подняться на крыльях языка над действительностью.

В поэме «Первое свидание» А. Белый в полушутливой, полуиронической форме изобразил, как из каламбурных сдвигов в значениях обычных и простых слов возникают символы, таящие необычайный и глубокий, эзотерический смысл, который «прозревается» посвященными. Речь идет о даме Надежде Львовне Зариной:

— «Надежда Львовна Зарина?
«Как?!.. Воплощение Софии?..»
— «В ней мне пророчески ясна
«Судьба священная России:
«Она есть Львовна, дочка Льва;
«Лев символический, Иудин...
— «Зарин, Лев Львович,— пошлый франт?
«Безусый, лысый коммерсант?»
«Вопрос гностически не труден:
«Серапис, или Апис — бык,
«Таящий неба громкий зык,
«Есть только символ чрезвычайный
«Какой-то сокровенной тайны...»
— «Ну хорошо, а что есть Лев?»
— «Иудин Лев — веков напев».

Но этот же метод характерен для поэтического языка символистов.

И вот перед нами фонетика стиха в роли «служанки Серафима».

Звуковая организация стиха у символистов законодательствует всеми возможными способами.

1) Сочетание подобнозвучных, но разнозначащих морфем:

Таящейся таешь улыбкой...[113]

и притом причудливо далеких по смыслу:

И гадость делает Гадес...[114]

для чего широко используются имена собственные:

...Графиня тóлстая, Толстáя
Уж загляделась в свой лорнет...
...Как Далай Лама молодой
С белоголовых Гималаев...
...И Гревса Зевс не переладит...
...Не та калоша: Каллаша!..
...И я, как гиблый Гибелин...[115]

особенно эффектно в рифмующем, т. е. в наиболее сильном положении:

...Хочу восстать Анупадакой,
Глаза таращу на закат
И плачу над больной собакой;
Меня оденет рой Ананд
Венцом таинственного дара:
Великий духом Даинанд,
Великий делом Дармотара...[116]

Ср. у Брюсова рифмы такого же типа: возникла — Перикла, пил — Эсхил, Гелой — тело, змеиной — Сигиной, сил — Игдразил, лавр — Минотавр, Ариадной — виноградной и т. д.[117].

По созвучию рождаются неологизмы:

...И Гревса Зевс не переладит...
И ненароком Брюсов адит...
...Взирай оттуда, мертвый взорич...
О, злая бешеная горечь...[118]

По созвучию возрождаются архаизмы:

...Развив власы и выгнув выю...[119]
...Духа и брения
Звения брачные...[120]

или даже возникает фоническое искажение слова: хаос—хавос или дар Валдая — дарвалдая (с комической, правда, мотивировкой):

...Так звуки слова «дар Валдая»
Балды, над партою болтая,
Переболтают в «дарвалдая»...[121]

2) Сочетание подобнозвучных, но разнозначащих слов и стиховых единиц речи:

...Фантомный бес — атомный вес...
...О, осиянная Осанна...[122]

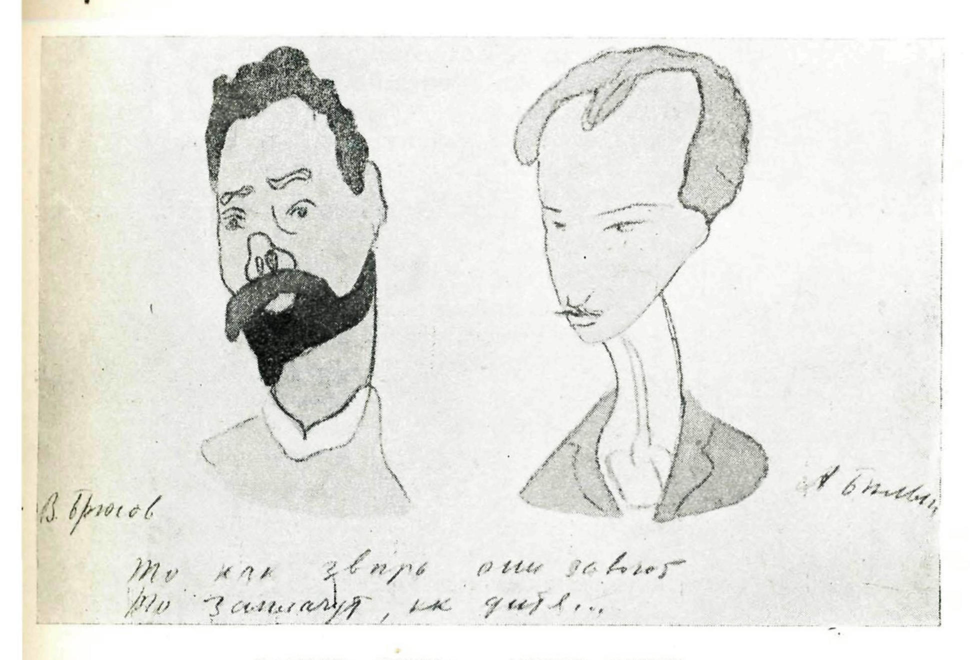
Из столкновения подобнозвучных, но разнозначащих слов (а не только отдельных морфем) возникают омонимические рифмы, вплоть до самых точных:

...Законы Бойля, Ван-дер-Вальса
Со снами веющего вальса...[123]
...Ты белых лебедей кормила,
Откинув тяжесть черных кос....

Я рядом плыл; сошлись кормила;
Закатный луч был странно кос...
...Закрыв измученные веки,
Миг отошедший берегу.
О если б так стоять навеки
На этом тихом берегу...[124]

Увеличивать коэфициент рифмующих слов — такая тенденция характерна для символистов:

...А монисто бренчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви...[125]




ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ и АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
Шарж Е. Каррика, 1907 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва

И с другой стороны, стремясь к возможно более полному и глубокому подобнозвучию, пронизывающему всю стиховую ткань, символисты, естественно, приблизились к принципу омонимической композиции стихотворения, в частности, к такой ее разновидности, при которой каждые два стиха, образующие строфу, последовательно омонимичны. Вот примеры сплошного подобнозвучия одного стиха по отношению к другому (1 и 2, 3 и 4 и т. д.):

Черный и упрямый локон вьется нежно близ меня,
Но упорно в рамы окон льется снежный отблеск дня.
Тайны ночи побледнели, дали грубы, груб их свет...
Не случайно очи млели, ждали губы губ в ответ!.. и т. д.

Или (в сочетании с синтаксическим параллелизмом):

...Опьяняет смелый бег.
Овевает белый снег.
Режут шумы тишину.
Нежат думы про весну... и т. п.[126]

Звуковая экспрессия стиха явно доминирует здесь и управляет выбором слов.

Пародисты подхватили эту сплошную и замысловатую «рифмовку», подчеркнув господство звукового принципа над собственно-семантическим заданием в подобной стиховой композиции. Вот конец одной из пародий на Брюсова:

Пусть с тихим шорохом, на дно в кусты,
Шуршащим ворохом летят листы!...

...«Дай рифму к «лирике», не из кургузых!»
— «Изволь: чигирики на кукурузах»... [127]

На Бальмонта:

Я плавал по Нилу,
Я видел Ирбит.
Верзилу Вавилу бревном придавило,
Вавила у вилы лежит.
Мне сладко блеск копий
И шлемов следить.
Слуга мой Прокофий про копи, про опий,
Про кофий любил говорить... и т. д. [128]

Здесь имелось в виду стихотворение Бальмонта «Испанский цветок»:

Я вижу Толедо,
Я вижу Мадрид.
О, белая Леда! Твой блеск и победа
Различным сияньем горит... и т. д. [129]

3) Повторение подобнозвучных и разнозначащих морфем в смежных или близко расположенных словах:

а) в основах; у Вяч. Иванова:

...И кто осветит — Свет?..
...И движась, движет сила
И волит воля...
...Взыграв игрою встреч небесных...
Дверь, как бельмо, бела...
...Пречистой белизной белее...
...О, день денниц... [130]

У А. Белого:

...Развея веером вопросы...
...На зыби, зыблемые Майей...
...Огромный заклокочив клочень...
...Благоуханным блеском вечеров,
Блаженными блистают бирюзами... [131]

б) в префиксах; у Бальмонта:

...Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность... [132]

У А. Белого:

...Переложив на ногу ногу,
Перетрясая пепел свой...
...Рассудок — розблеск искряной...
...Я переломлен, переполнен
Переполохами пустот... [133]

У Сологуба:

...В тоске безвыходной немея,
Подъемлются бессильно к небесам
Безрадостно-нахмуренные горы...
...В стране безвыходной бессмысленных томлений... [134]

в) в суффиксах, и притом нередко расположенных в метрически параллельных участках стиха; у Белого (внутри стиха):

...В мои строфические дни
И в симфонические игры...
Дионисические тигры...
...О лазулитовая лень,
О меланитовые ночи!..
...Мифологической проблемой...
Периодической системой...
...Со снами веющего вальса,
С богами зреющею тьмой!..
...Свои ликующие метры,
Свои целующие сны...
...Жил бородатый, грубоватый
Богов белоголовый рой...[135]

У Бальмонта (в конце стиха):

...Внутренним светом светиться,
Все позабыть и забыться,
Тихо, но жадно упиться...[136]

или в конце и внутри стиха («внешние» рифмы, чередующиеся с «внутренними»); у него же:

...Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья,
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез;
Вещий лес спокойно дремлет, яркий блеск луны приемлет
И роптанья ветра внемлет, весь исполнен тайных грез...[137]

У Вяч. Иванова:

...Взор удаленнее,
Песнь умиленнее
В тонкой тиши.
Пещь распаленнее,
Огнь убеленнее,
Вейся прозрачнее,
Пламень души![138]

У Ф. Сологуба:

...Камыш качается
И шелестит
И улыбается
И говорит...
...В озарении, сверканьи и сгораньи
Не забыть ее, извечной, роковой...[139]

г) в комбинациях морфемы основы и суффикса; у А. Белого:

...Мифологические были,
Теологические сны...
...Вы подойдете, — я омолнен;
Вы отойдете, я — не тот...[140]

д) в комбинациях префикса и суффикса; у А. Белого:

...И переводчик — переплетчик...[141]

4) Повторение слов и словосочетаний, близко расположенных,— зачастую в метрически параллельных участках стиха; у Ф. Сологуба:

...Елисавета, Елисавета,
Приди ко мне!
Я умираю, Елисавета,
Я весь в огне.
Но нет ответа, мне нет ответа
На страстный зов.
В стране далекой Елисавета,
В стране отцов...[142]

У Брюсова:

...В ее глаза зеленые
Взглянул я в первый раз,
В ее глаза зеленые,
Когда наш свет погас.
Два спутника случайные,
В молчаньи без огней;
Два спутника случайные,
Мы стали близки с ней...[143]
...Дар случайный, дар мгновенный
Тишина, продлись! продлись!
...О плывите! о плывите!
Тихо зыблемые сны!..
...Не уйти нам, не уйти нам
Из серебряной черты!..[144]

5) Повторение отдельных звуков или их сочетаний в стихе, или в группе стиховых единств, или в целом стихотворении. Например, сонорный звук—*р:*

Валторну поздравляют с браком;
И строгий разговор валторн
Фаготы прорицают хором,
Как речь пророческая Норн,
Как каркнувший Вотанов ворон...[145]

Носовой согласный — *м:*

...И мнится — темные лемуры
Немые мимы — из зимы,
Мигая мимо — строят туры...[146]

Глухой согласный — *ц:*

...Загораются румянцем лица...[147]

Сочетание согласных — *стр:*

...Струнят и строют инструменты...[148]

Сочетание согласных — *св:*

...Но светлой святыней...[149]

Сонорный — *л* («инструментирующий» целое стихотворение «Влага»):

С лодки скользнуло весло,
Ласково млеет прохлада.
Милый! Мой милый! — Светло,
Сладко от беглого взгляда... и т. д.[150]

Гласные — *а* и *у:*

...Дыша духами и туманами,
Она садится у окна...[151]

Или *е* в комбинации с *и* и *м:*

...И мне, мелькая мимо, дни
Напоминают пенной сменой,
Что мы — мгновенные огни
Летим развеянною пеной...[152]

Или *е* в комбинации с *в:*

...И веют древними поверьями...[153]
...Я вольный ветер, я вечно вею...[154]

Гласные — *и, а,* расположенные на метрически параллельных участках в строфе (в комбинации с сонорными — *л, р):*

Близ медлительного Нила, там, где озеро Мерида, в царстве пламенного Ра,
Ты давно меня любила, как Озириса Изида, друг, царица и сестра!
И клонила пирамида тень на наши вечера...[155]

Подобные примеры можно умножать без конца...

6) Сложные комбинации из охарактеризованных выше типов качественных звуковых повторов также многочисленны и разнообразны. Вот несколько ярких образцов:

А. Белый:

И трудный гуд, и нудный зуд —
Так ноет зуб, так нудит блуд...
...Натянуто пустое дно, —
Долдонит бебень барабана,
Как пузо выпуклого жбана:
И тупо, тупо бьет оно...
Она пройдет — озарена:
Огней зарней, неопалимей...
Надежда Львовна Зарина,
Ее не имя, а — «в о — и м я»...[156]

Ф. Сологуб:

И два глубокие бокала
Из тонко-звонкого стекла
Ты к светлой чаше подставляла
И пену сладкую лила,
Лила, лила, лила, качала
Два тельно-алые стекла.
Белей лилей, алее лала
Бела была ты и ала...[157]

Вяч. Иванов:

...Прозрачность! ты лунною ризой
Скользнула на влажные лона;
Пленила дыхания мая
И звук отдаленного лая
И призраки тихого звона...[158]
...Замирая, кликом бледным
Кличу я: «Мне страшно, дева,
В этом мороке победном
Медно-скачущего Гнева»...
А Сивилла: «Чу, как тупо
Ударяет медь о плиты...
То о трупы, трупы, трупы,
Спотыкаются копыта»...[159]

Здесь вершина «заклинательной» силы символистского «напевного» стиха. Происходит своеобразная редукция значений слов и словосочетаний: «Лила, лила, лила, качала два тельно-алые стекла. Белей лилей, алее лала бела была ты и ала...». На каком языке это написано? Нужно сделать усилие, чтобы, вырвавшись из-под власти «чаровательной символики» звуков, осознать «обычные» значения данных слов и словосочетаний, «земной», логический смысл этих фраз. Но игнорировать звуковую символику, ее своеобразную суггетивность — значит стереть выразительность с поэтического языка символистов. Требования звуковой экспрессии подчиняют себе даже выбор формы слова, как бы погашая возникающую при этом смысловую невязку:

...Хлебну крепчающего чаю...[160]

Ритмико-фоническая структура «скрадывает» и неправильное употребление предлога — *к:*

...Кто нас двух, душой враждебной,
Сблизить к общей цели мог?

и по меньшей мере необычное употребление предлога — *от:*

...Нас воззвал от двух дорог...[161]

«Чаровательная символика» звуковых «соответствий» санкционирует даже смысловой нонсенс — «огней неопалимей»:

...Огней зарней, неопалимей...

Она самым неожиданным образом изменяет семантический облик слова. Яркий пример дан в приведенной выше цитате из Вяч. Иванова, где слово «лай» утратило свои грубо-материальные признаки значения, лишенного в общем языке и таинственности и музыкальности; слово «лай» приобрело высокопоэтический колорит, когда, посредством сопоставлений, «заиграла» музыкальная, звуковая форма этого слова.

Итак, символисты чрезвычайно расширили и углубили принцип рифмы и сделали собственно-рифму (т. е. разграничение ритмических рядов — стихов — при помощи фонического повтора) частным случаем «закона» звуковых соответствий. При этом, как можно было убедиться из анализа, для символистов характерны не просто «музыкальность» или «звуковая инструментовка» стиха в качестве некоторого аккомпанемента, сопровождающего смысл, но именно сближение понятий, сближение слов и образование словосочетаний по принципу фонического сходства. Иначе говоря, для символистов характерно стремление установить особого рода взаимосвязь между фонической и семантической стороной поэтической речи, стремление своеобразно этимологизировать, сближать по значениям слова и части слов, чтобы деформировать признаки значений и их связи.

Наиболее характерной для символистов организации качественной стороны звуков стиховой речи соответствовали и сопутствовали некоторые другие приемы «чаровательной символики» стиха. Здесь выступают и вопросы метрики с ритмикой и связанные с ними вопросы мелодики стиха.

Не останавливаясь на этих вопросах, отмечу лишь явления так называемого ритмико-синтаксического параллелизма. Символистскую поэзию характеризует, как видно из примеров, своеобразная ритмико-интонационная монотония, которая поддерживалась однообразием излюбленных символистами метрико-ритмических норм, перешедших к ним по наследству из поэзии XIX в., и, кроме того, необычайно развитой системой звуковых повторов и уподоблений

Поэзия таинственных намеков, внушений и заклинаний, она характеризовалась — за редкими исключениями — синтактико-ритмическим строем,

далеким и от разговорной и от ораторской речи. Не на улице и не на форуме, а в «башне из слоновой кости» должен был звучать символистский стих. И эта предпосылка наложила на поэтическую речь отпечаток резкой обособленности. Кроме сложной организации звуковых подобий, игравших и чисто композиционную роль, образуя так называемые «анафору», «эпифору», «стык», «кольцо» и др., особую замкнутость сообщал символистскому стиху ритмико-синтаксический параллелизм. Это значит, что синтаксическое уподобление одного отрезка речи другому, близлежащему, сообразовалось с ритмическим соответствием внутри стиха:

...Помню вечер, помню лето...[162]
...Смолкли звоны, стихли речи...[163]

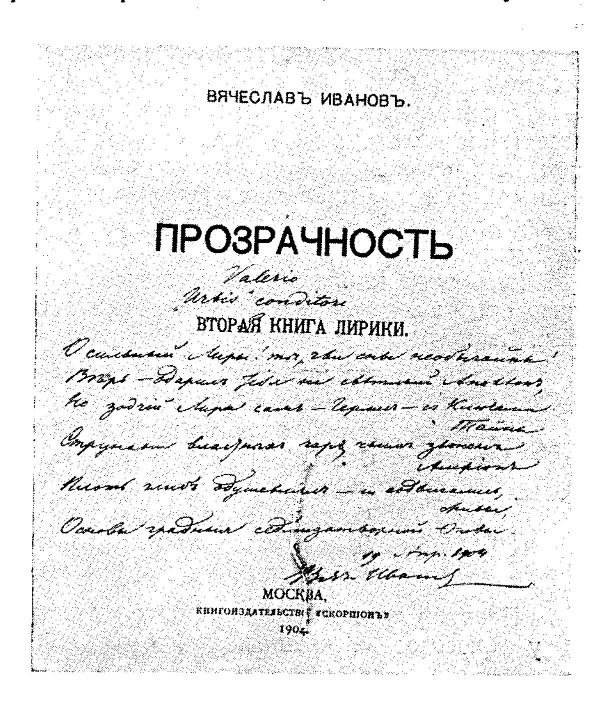
и между стихами:

...Робкой нищеты
Скорбные приметы:
Грубые предметы,
Темные черты...[164]
...В твоем голосе возгласы моря,
На лице твоем жала огня...[165]
...И сонная бездонная стихия
Топила нас,
И темная огромная Россия
Давила нас...[166]

Таковы простейшие случаи. Очевидно, что ритмико-синтаксический параллелизм подкреплял «чаровательную» инерцию стихового движения речи. Он, несомненно, входил в состав тех «тайн поэтической техники», о которых Брюсов писал, что полное овладение ими сделает «поэтов будущего истинными магами в области слова: их голосу слова будут подчиняться, как властным заклинаниям...» [167].

VI

Казалось бы, позиция символистов обязывала их к большим отклонениям от общелитературных норм словаря и синтаксиса, обязывала неустан-


ВЯЧЕСЛАВЪ ИВАНОВЪ.

ПРОЗРАЧНОСТЬ

Valerio
Urbis conditori

ВТОРАЯ КНИГА ЛИРИКИ.

МОСКВА,
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «СКОРПІОНЪ»
1904.

КНИГА ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА «ПРОЗРАЧНОСТЬ» С СТИХОТВОРНОЙ ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

но искать не только семантических неологизмов, но и лексических или же возрождать архаизмы. Обязывала и в области синтаксиса искать выхода из «обыденных» и «стылых» форм или путем нововведений или путем архаизации.

Действительно, словарь и синтаксис стихов Вяч. Иванова представляют исключительно яркий пример отхода от современной речи к старине. И словарь и синтаксис стилизованы так, что легко принять некоторые стихотворения за творчество современника Тредиаковского и Ломоносова, а не Чехова и Горького:

...Хвалите бога, слуги кар, —
Пила и жернов, млат и горн!
В огнях Сахар озера мар!
Грай-ворон туч, — и кручь и терн!..
...Кто во́лить предъизбра́н — не вожделеть?
Кто похищает, что́ — его от века?
Пустынный, кто возмог себе довлеть?
Людей ловец, кто волит — человека?..
...Чей образ отрока над влагой обаяет?
Чьим отраженьям дух в созданье музы рад?..[168]

Велеречиво-замысловатое, риторически усложненное «извитие словес» сочетается с воскрешением архаической лексики — церковнославянской и отчасти древнерусской (например, глаголы: «волит», «почиет», «емлет», «объемлет», «поборает», «изыдет», «зиждет», «мещет», «браздит», «отверз», «возжаждет», «приидет»; причастия: «поправый», «отвращена», «умирима»; существительные: «гридница», «брань», «рать», «зрак», «выя», «алчба», «праг», «столп», «раменами», «оцт» (оцет — уксус), «стогна», «зерцало», «крины», «лествица», «юдоли», «пещь», «нощь», «кущи», «сткло», «угль»; прилагательные: «горняя», «прозрительный», «полнощный», «милостный», «стремный», «буйственный», «склепный», «ристалищный», «благолепный», «мироносные», «пакирожденные», «огнезрачные» и т. п.), а также целой серии греческих слов: имен собственных и нарицательных («теревинф», «Адрастея», «кратэр», «Ниса», «биссос», «скимн», «Сивилла» и т. п.).

Язык Вяч. Иванова тяготеет к средневековью в соответствии с миросозерцанием поэта. Характерно, что неологизмы Вяч. Иванова составлены в духе архаизмов. Таковы не только многочисленные сложные прилагательные (типа «златоржавый» или «молотобойный»), но и такие существительные, как «всецелье» или «титаноубийцы», глаголы «мятежиться», «днеет» или «бирюзеет», прилагательные «неутомный», «чарая» или «безнорый» (зверь) и т. п. Неологизмы Вяч. Иванова носят тот же стилизованно-книжный характер.

Весь этот книжно-архаизованный, затрудненный уклад речи был шутливо отображен без особой утрировки в пародиях А. Измайлова на стихи Вяч. Иванова:

...Эрота выспренных и стремных крыльях на
От мирных пущ в волшбе мечты лечу далече.
Чувств пламных посреди горю, как купина,
С тобой — безликой алчу встречи...
...Истомных средь моих яд чарый пролияв,
Свершил я в душах сев. Взъярясь, взыграл дух Росский.
Доколь в пиитах жив Иванов Вячеслав,
Взбодрясь, волхвует Тредьяковский[169].

Не мало архаизмов, играющих важную стилистическую роль, встретим и у Брюсова: «позлащенный», «возлюбить», «дерзновенный», «браздят»,

«чело», «воскрылия», «чресла», «затепленный», «услада», «лик», «длани», «десница», «перси», «победительный», «возлюбить», «выи» и мн. др. Однако, их роль проще, чем в языке Вяч. Иванова.

Если же обратиться к Блоку, то хотя и можно встретить у него такие слова, как «злато» или «персты», но придется признать, что архаика словаря или синтаксиса играет минимальную роль. Чтобы убедиться, достаточно сравнить любое стихотворение Вяч. Иванова с любым стихотворением Блока. Сложная, запутанная фраза так же мало характерна для Блока, как и пышные архаизмы Вяч. Иванова.

Точно так же нельзя пройти мимо богатейшего, неисчерпаемого каскада неологизмов у Андрея Белого (вот некоторые примеры из одной только поэмы «Первое свидание»: «протопырь», «опурпурь», «перевопросим», «звезденеет», «биноклит», «голубоглазит», «заогнит», «одымит», «оголубила», «ометеленный», «безвесый», «виеголовый», «пенснейное», «миголеты», «громарей», «ледынь» и т. п.).

Но вот поэтический язык Ф. Сологуба почти вовсе обходится без каких бы то ни было лексических неологизмов — ведь символом в определенном контексте может служить любое слово, самое обыкновенное: ночь, дорога, луна, вьюга, лес, скрипка, печаль, любовь, улица, смерть, солнце, собака, палач, рысак, туман... Даже семантические неологизмы типа лысеет — в значении «сверкает лысиной» (Белый) — чужды Сологубу [170].

Таким образом, здесь открывается область индивидуальных своеобразий в языке отдельных символистов и, следовательно, область специальных исследований, посвященных языку того или иного представителя этой поэтической школы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Antologie des poètes francais contemporains... par G. Walch, tome deuxième, P., pp. 268—269.

[2] F. Brunetière, L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle, P., 1906, t. I, p. 252.

[3] Насколько мне известно, выдержки на русском языке из манифеста Мореаса приводятся здесь впервые.

[4] «Кружево упраздняется в сомнении высочайшей игры». Ст. Малларме, — «Русские Символисты», вып. I, 1894, стр. 7.

[5] Там же, стр. 4.

[6] «Русские Символисты», вып. II, М., 1894, стр. 5—12.

[7] А. Белый, Символизм. Книга статей, «Мусагет», М., 1910, «Эмблематика смысла», стр. 118.

[8] А. Белый, О смысле познания, П., 1922, стр. 7.

[9] А. Белый, Символизм, «Эмблематика смысла», стр. 56.

[10] В. Брюсов, О искусстве, М., 1899, стр. 15, 20—23.

[11] В. Брюсов, Пути и перепутья, «Скорпион», М., 1908, т. I, стр. 54.

[12] Ф. Сологуб, Собрание сочинений, «Шиповник», СПБ., т. V, стр. 174, 176, 148, 115.

[13] В. Брюсов, Ключи тайн, — «Весы», 1904, № 1, стр. 3—21.

[14] А. Белый, Арабески, «Символизм, как миропонимание», стр. 224—225.

[15] Стих П. Верлена: «Музыки прежде всего».

[16] Эллис, Русские символисты, «Мусагет», М., 1910, стр. 23.

[17] А. Белый, Арабески, «Об итогах развития нового русского искусства», стр. 258.

[18] Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Опыты эстетические и критические», «Мусагет», М., 1916; «Заветы символизма», стр. 134.

[19] Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Заветы символизма», стр. 133; Д. Мережковский, О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы, стр. 63.

[20] Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Заветы символизма», стр. 134.

[21] В. Брюсов, О искусстве, М., 1899, стр. 29.

[22] А. Белый, Символизм, «Магия слов», стр. 429.

[23] А. Белый, О смысле познания, 1920, стр. 57.

[24] А. Белый, Символизм, «Магия слов», стр. 440.

[25] А. Белый, О смысле познания, стр. 65, 69. Кроме указаний на «духовную науку» мистика Р. Штейнера, А. Белый ссылается на евангельское изречение: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог...» и на Гермеса Трисмегиста: «Слово божие снизошло в низшие сферы к творению природы...» (Poimander) и т. п. Таким образом, в полупоэтической форме восстанавливаются и варьируются древние учения магической литературы о сверхестественном могуществе и божественной природе слова — логоса (L. Ménard, Hermès Trismégiste; E. Lèvi, Histoire de la Magie; С. Трубецкой, Учение о логосе и мн. др.).

[26] А. Белый, Символизм, «Магия слов», 1909, стр. 434.

[27] Там же, стр. 431, 432, 433.

[28] Там же, стр. 433, 436.

[29] А. Белый, Жезл Аарона, — сб. «Скифы», I, 1917, стр. 156, 158, 160. За мистическим налетом и фантастическими очертаниями нарисованной здесь картины первобытного состояния звуковой речи нетрудно разглядеть и действительное основание — магическую функцию звуковой речи в первобытном трудовом процессе примитивного человеческого коллектива.

[30] А. Белый, Символизм, «Магия слов», стр. 434.

[31] Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Заветы символизма», стр. 127.

[32] Там же, стр. 130—131.

[33] Там же, стр. 129. Термин аналитическое и синтетическое суждение взят из языка кантовской философии.

[34] К. Бальмонт, Поэзия как волшебство, «Скорпион», М., 1915, стр. 82, 21.

[35] В. Брюсов, Поэзия и проза (Размышления по поводу), — «София», 1914, № 6, стр. 86—87.

[36] Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Мысли о символизме», стр. 155.

[37] Вяч. Иванов, По звездам. Опыты философские, эстетические и критические, «Оры», СПБ., 1909, стр. 39.

[38] Там же, Борозды и межи, «Заветы символизма», стр. 135.

[39] Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Мысли о символизме», стр. 156—157.

[40] Вяч. Иванов, Кормчие звезды. Книга лирики, СПБ., 1903, стр. 178.

[41] Вяч. Иванов, По звездам, стр. 40.

[42] А. Белый, Символизм, «Магия слов», стр. 440.

[43] Там же, стр. 448.

[44] А. Потебня, Мысль и язык, 3-е изд., Харьков, 1913, стр. 145—153. Эта работа написана под влиянием философско-лингвистических идей В. Гумбольдта и Штейнталя.

[45] А. Белый, Символизм, «Комментарии», стр. 575.

[46] А. Потебня, Мысль и язык, 1913, стр. 154. Вот пояснения Потебни. Предложив в качестве примера фольклорное сравнение: чистая вода течет в чистой речке, а верная любовь в верном сердце, Потебня пишет: «Чтобы... различить внутреннюю и внешнюю форму в художественном произведении, нужно найти такой случай, где бы потерянная эстетичность впечатления могла быть восстановлена только сознанием внутренней формы... Чего недостает нам для понимания такого, например, сравнения?.. Нам недостает... законности отношения между внешнею формою, или, лучше сказать, между тем, что должно стать внешнею формою и значением... Формою поэтического произведения будет не звук, первоначальная внешняя форма, а слово, единство звука и значения. В приведенном сравнении то, к чему стремится и на чем останавливается умственная деятельность, есть мысль о любви, которой исполнено сердце... Это содержание... существует для нас в форме, составляющей содержание первого двустишия. Образ текучей светлой воды (насколько он выражен в словах) не может быть, однако, внешнею формою мысли о любви; отношение воды к любви... внешнее и произвольное... Законная связь между водою и любовью установится только тогда, когда дана будет возможность, не делая скачка, перейти от одной из этих мыслей к другой, когда, например, в сознании будет находиться связь света, как одного из эпитетов воды, с любовью. Это третье звено, связующее два первые, есть именно внутренняя форма,— иначе символическое значение выраженного первым двустишием образа воды. Итак, для того, чтобы сравнение воды с любовью имело для нас эстетическое значение, нужно, чтобы образ, который прежде всего дается сознанию, заключал в себе указание на выражаемую им мысль» («Мысль и язык», 1913, стр. 148, 149, 150).

[47] Там же, стр. 167.

[48] Психологизм, вообще не способный служить базой науки о языке, был у Г. Штейнталя и затем у Потебни самым плоским и примитивным; они опирались на ассоциативную психологию Гербарта.

[49] А. Белый, Символизм, «Комментарии», стр. 577. Имеется в виду работа Нуаре «Der Ursprung der Sprache», в которой символисты не могли не усмотреть

некоторого сходства во взглядах с Потебней. Объективно взгляды Нуаре на генезис языка были много вернее точки зрения Потебни.

[50] А. Белый, Символизм, «Магия слов», стр. 446, 447, 448.

[51] Бенедетто Кроче, Эстетика, как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. I, Теория, М., 1920, стр. 3, 6, 11.

[52] А. Белый, Символизм, «Магия слов», стр. 447.

[53] Ф. Сологуб, Творимая легенда, первая часть романа «Навьи чары», гл. I, альманах «Шиповник», кн. III, стр. 189.

[54] Поэтому дальнейший анализ коснется языка только символической лирики.

[55] З. Гиппиус, Собрание стихов 1889—1903 гг., «Скорпион», М., 1904, стр. 39.

[56] Вяч. Иванов, Прозрачность. Вторая книга лирики, «Скорпион», М., 1904, стр. 86.

[57] Там же, стр. 89.

[58] О. Мандельштам, О природе слова, «Истоки», 1922, стр. 10.

[59] З. Гиппиус, Собрание стихов 1889—1903 гг., стр. 115—116.

[60] Вяч. Иванов, Cor ardens, ч. I.

[61] Там же, ч. II, «Любовь и смерть», «Скорпион», М., 1911, стр. 116.

[62] Там же, ч. II, стр. 94.

[63] Сам Вяч. Иванов, в виде примечания к цитируемому стихотворению, приводит цитату из А. Веселовского, разъясняющую значение этого слова,—«Cor ardens», ч. II, стр. 207.

[64] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, М., 1908, стр. 135.

[65] В. Брюсов, Семь цветов радуги, стихи 1912—1915 гг., М., 1916, стр. 165.

[66] Вяч. Иванов, Cor ardens, ч. I, стр. 11.

[67] Там же, стр. 34.

[68] В. Ходасевич, Iuvenilia Брюсова,—«София», 1914, № 2, стр. 64—67.

[69] Этот образ послужил критике благодарной мишенью для нападок с легкой руки Вл. Соловьева, который признал стихотворение лишенным всякого смысла и заметил, «что обнаженному месяцу всходить при луне не только неприлично, но и вовсе невозможно, так как месяц и луна суть только названия для одного и того же предмета» (рецензия на третий выпуск «Русских Символистов»,—«Вестник Европы», 1895, № 10).

[70] См. выше, стр. 77.

[71] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, стр. 187.

[72] Употребляем здесь это понятие в самом широком его значении.

[73] От реального к реальнейшему.

[74] А. Блок, Стихотворения, кн. III, М., 1916, стр. 158.

[75] В. Жирмунский, Поэзия Александра Блока, П., 1922, стр. 55. Там же анализ «сердец над бездной», «рысака под бездной» и других многочисленных примеров блоковских метафор.

[76] В. Соловьев, Рецензия на третий выпуск «Русских Символистов», «Вестник Европы», 1895, № 10.

[77] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. I, стр. 202.

[78] «Русские Символисты. Лето 1895 года», М., 1895. Перевод из Метерлинка.

[79] А. Белый, Звезда. Новые стихи, П., 1922, стр. 64.

[80] А. Блок, Стихотворения, т. I, «Мусагет», М., 1916, стр. 68.

[81] К. Бальмонт, Будем как Солнце, 1912, стр. 205, 178, 13.

[82] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. I, стр. 4; т. II, стр. 33, 37, 142. Ср. указания и замечания В. Жирмунского в его работе «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», П., 1922, стр. 27, 98.

[83] Вяч. Иванов, Кормчие звезды, стр. 197.

[84] Там же, Прозрачность, 1904, стр. 58.

[85] К. Бальмонт, Будем как Солнце, 1912, стр. 93.

[86] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, 1908, стр. 144, 145, 141.

[87] Своеобразный рекорд «критики» побил высококомический пурист А. Шемшурин своей книгой «В. Брюсов и русский язык», М., 1908.

[88] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. I, стр. 188; т. II, стр. 135.

[89] Ленин, Философские тетради, изд. ВКП(б), 1934, стр. 281, 283.

[90] Ленин, Философские тетради, стр. 335, 336. Подчеркнуто всюду Лениным.

[91] Вяч. Иванов, Прозрачность, 1904, стр. 3.

[92] И. Анненский, Книга отражений, «Бальмонт-лирик», СПБ., 1906, стр. 204.

[93] К. Бальмонт, Будем как Солнце, 1912, стр. 13, 16.

[94] В. Брюсов, Пути и перепутья. Собрание стихов, «Скорпион», М., 1908, тт. I, II, стр. 120 (I), 121 (I), 5 (I), 195 (I), 177 (I), 145 (I), 221 (II), 227 (II), 4 (I).

[95] В. Брюсов, Неизданные стихотворения, 1935, стр. 486.

[96] И. Анненский, Книга отражений, 1906, стр. 204.

[97] В. Брюсов, Пути и перепутья, тт. I, II, стр. 16 (I), 12 (I), 93 (I), 148 (I), 150 (I), 159 (I), 179 (I), 194 (I), 199 (I), 200 (I), 217 (II), 220 (II), 223 (II), 216 (II), 142 (II).

[98] Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 5, 36, 64; ч. I, стр. 122, 116; ч. II, стр. 153.

[99] А. Белый, Звезда, стр. 11, 17, 19, 58, 59, 64.

[100] А. Белый, Стихотворения, изд. Гржебина, 1923, стр. 243, 295, 314, 316, 418, 423, 424, 425, 429.

[101] В. Брюсов, Пути и перепутья, тт. II и III, стр. 4 (II), 5 (II), 13 (II), 31 (II), 32 (II), 44 (II), 47 (II), 51 (II), 12 (III), 40 (III).

[102] К. Бальмонт, Будем как Солнце, 1912, стр. 15, 124, 35, 37, 20; Только любовь, 1913, стр. 91, 11, 89.

[103] А. Блок, Стихотворения, кн. I и III, 1916, стр. 68 (I), 110 (I), 121 (I), 133 (I), 156 (I), 178 (I), 183 (I), 191 (I), 204 (I), 225 (I), 17 (III), 217 (III), 222 (III).

[104] А. Блок, Стихотворения, кн. III, 1916, стр. 255.

[105] И. Анненский, Книга отражений, «Бальмонт-лирик», СПБ., 1906, стр. 206—207, 205—206.

[106] Вяч. Иванов, Cor ardens, ч. I, стр. 117; Кормчие звезды, стр. 49; Прозрачность, стр. 33; Cor ardens, ч. I, стр. 59; Кормчие звезды, стр. 271.

[107] Вяч. Иванов, Cor ardens, ч. I, стр. 120, 19, 62, 63, 103; Кормчие звезды, стр. 140, 203; Прозрачность, стр. 61.

[108] А. Белый. Первое свидание. Поэма, «Алконост», 1921, стр. 43, 41, 40, 7; Звезда. Новые стихи, П., 1922, стр. 29, 27, 22; Стихотворения, 1923, стр. 58, 30; Золото в лазури, «Скорпион», 1904, стр. 33.

[109] В. Брюсов, Пути и перепутья, 1908, ч. II, стр. 149; Семь цветов радуги, стр. 84, 125; Зеркало теней, стр. 95, 155, 101.

[110] А. Белый, Глоссолалия. Поэма о звуке, «Эпоха», Берлин, 1922.

[111] А. Белый, Символизм, стр. 179.

[112] А. Блок, Возмездие, 1922, стр. 12.

[113] Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 62.

[114] А. Белый, Первое свидание, стр. 12.

[115] Там же, стр. 44, 12, 11, 59, 46.

[116] Там же, стр. 9.

[117] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, стр. 135, 162, 163.

[118] А. Белый, Первое свидание, стр. 11, 12.

[119] Там же, стр. 15.

[120] Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 34.

[121] А. Белый, Первое свидание, стр. 65, 13.

[122] Там же, стр. 13, 6.

[123] Там же, стр. 9.

[124] В. Брюсов, Опыты, М., 1918, стр. 85, 86.

[125] А. Блок, Стихотворения, кн. III, 1916, стр. 21.

[126] В. Брюсов, Семь цветов радуги, 1916, стр. 90, 91. Принцип омонимической композиции подхватил и широко использовал В. Хлебников, который во многих отношениях следовал по стопам символистов (см. В. Гофман, Язык литературы, 1936; Языковое новаторство Хлебникова, стр. 185—240).

[127] «Сатирикон», 1913, № 7 («Зеркало теней в кривом зеркале»).

[128] Измайлов, Кривое зеркало, Пародии и шаржи, стр. 3.

[129] К. Бальмонт, Будем как Солнце, 1912, стр. 42.

[130] Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 13, 17; стр. 116, 20; Кормчие звезды стр. 65, 66.

[131] А. Белый, Первое свидание, стр. 16, 25; Звезда, стр. 23.

[132] К. Бальмонт, Только любовь, 1913, стр. 91.

[133] А. Белый, Первое свидание, стр. 21, 63.

[134] Ф. Сологуб, Стихи, т. V, «Шиповник», стр. 72, 71.

[135] А. Белый, «Первое свидание», стр. 17, 9, 8, 10.

[136] К. Бальмонт, Горящие здания, 1914, стр. 41.

[137] К. Бальмонт, Под Северным небом, «Скорпион», М., 1914, стр. 4

[138] Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 32.

[139] Ф. Сологуб, Стихи, т. I, «Шиповник», стр. 197; т. V, стр. 70.

[140] А. Белый, Первое свидание, стр. 13, 63.

[141] Там же, стр. 12.

[142] Ф. Сологуб, Стихи, т. V, стр. 15.

[143] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, стр. 137.

[144] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, 1908, стр. 145.

[145] А. Белый, Первое свидание, стр. 48.

[146] Там же, стр. 61.

[147] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. I, 1908, стр. 190.
[148] А. Белый, Первое свидание, стр. 45.
[149] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. I, 1908, стр. 38.
[150] К. Бальмонт, Будем как Солнце, 1912, стр. 21.
[151] А. Блок, Стихотворения, кн. II, 1916, стр. 143.
[152] А. Белый, Звезда, 1922, стр. 10.
[153] А. Блок, Стихотворения, кн. II, 1916, стр. 143.
[154] К. Бальмонт, Тишина, «Скорпион», 1914, стр. 66.
[155] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. III, 1909, стр. 41.
[156] А. Белый, Первое свидание, стр. 46, 47.
[157] Ф. Сологуб, Стихи, т. IX, «Шиповник», стр. 194.
[158] Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 4.
[159] Там же, Cor ardens, ч. I, стр. 51.
[160] А. Белый, Первое свидание, стр. 20.
[161] В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, стр. 176.
[162] Там же, стр. 139.
[163] А. Блок, Стихотворения, кн. II, стр. 94.
[164] Ф. Сологуб, Стихи, т. IX, стр. 89.
[165] А. Блок, Стихотворения, кн. III, стр. 238.
[166] А. Белый, Звезда, стр. 33.
[167] В. Брюсов, Опыты, стр. 40.
[168] Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 100, 34.
[169] А. Измайлов, Кривое зеркало, стр. 11, 12.
[170] «Стыдливо низится Егоров; Лысеет химик Каблуков — Проходит в топот каблуков...» (А. Белый, Первое свидание, стр. 59).

# ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИИ СИМВОЛИЗМА

Статья И. Дукора

А. Блок в 1918 г., тогда, когда революция воспринималась им, как величайшее и радостное обновление жизни, писал о том, что «театр есть могучая образовательная сила. Театр должен воспитывать волю. Театр есть та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью; здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни; здесь эти вечные враги, которые некогда должны стать друзьями, вырывают друг у друга наиболее драгоценные завоевания; рампа есть линия огня, сочувственный зритель, находящийся на этой боевой линии, закаляется в испытании огнем, слабый развращается и гибнет. Искусство, как и жизнь, слабым не по плечу... Тот, кто верит в лучшее будущее, должен знать, что это — короткое, переходное время; надо переждать, пока порода сытых, равнодушных и брезгливых людей, давно ненавистных всем артистам и художникам, без различия направлений, покинет навсегда светлые театральные залы и опустится на дно, куда ей и суждено опуститься; другая же порода, неудержимо рвущаяся наверх, — порода людей, душевно голодных, внимательных и чутких, — еще не наполнит этих зал».

Нужно было глубоко пережить кризис символизма и опыт империалистической войны и революции, чтобы написать эти строки. Нужно было вплотную встретиться с обновленной жизнью, чтобы с такой остротой почувствовать ответственность художника в театре. Именно в театре, ибо он есть та область искусства, где оно наиболее близко соприкасается с жизнью. Большой и чуткий художник, Блок впервые так ощутимо встретился с рампой, как «линией огня».

Вместе с тем нужно указать, что проблемы театра всегда занимали значительное место в теории и творческой практике символизма. Именно в области драматургии внутренние и внешние противоречия символизма, как литературной школы, неизбежно должны были проявить себя с наибольшей глубиной и остротой.

Символизм в целом является художественной школой буржуазной культуры эпохи упадка и загнивания. Но он не представлял собою монолитного, единого во всех своих особенностях явления. В нем боролись порою противоречивые, разнонаправленные тенденции. В истории французской символической драмы достаточно указать хотя бы на «Отдых седьмого дня» Клоделя и «Зори» Верхарна. В творчестве обоих крупнейших представителей французского символизма много общего. Но в то время, как творчество Клоделя сыграло большую роль в формировании литературных теорий фашизма, творчество Верхарна во многом помогло литературно-художественному становлению пролетариата.

Борьба противоречивых тенденций в символизме была обусловлена прежде всего тем, что символизм в какой-то мере продолжал традиции романтических критиков капитализма[1]. На ряду с этим многие из основополож-

ников символизма были глашатаями и пророками империалистического развития. Вне этого основного противоречия символизма, как литературной школы, невозможно понять его конкретной истории. Эстетика Ницше и Рембо, Лафорга и Брюсова выросла и окрепла в борьбе этих противоречивых начал. Отсюда ненависть к современной им буржуазной культуре, на ряду с столь же буржуазным урбанизмом; бегство от действительности, органически переплетенное с ощущением своей исторической миссии.

Символизм в целом не понимал ни остроты развертывающейся классовой борьбы, ни перспектив ее. Обо всем символизме можно было бы только сказать словами Шарля Ван Лерберга: «Они почуяли...». Ощущение неблагополучия, надвигающейся катастрофы было все-таки очень примитивным, ибо основных законов истории классовой борьбы символисты не знали и не хотели знать.

Своеобразие русского символизма было обусловлено своеобразием исторического развития России. Здесь руководящим является указание товарища Сталина на то, что «Россия была беременна революцией более, чем какая-либо другая страна». Смело можно утверждать, что именно русский символизм концентрировал в себе, в силу целого ряда исторических объективных условий, тревогу и растерянность буржуазной интеллигенции перед лицом надвигающихся революционных событий. Такие книги, как «Мелкий бес» Сологуба или «Петербург» Андрея Белого, говорят об этом больше, чем десятки специальных исследований.

---

Теория и практика театра символизма складывались в эпоху, когда русский капитализм вступал в империалистическую фазу и страна лихорадочно готовилась к грандиозному поединку за раздел мира; когда шли рука об руку процесс бешеной капитализации страны и процесс разорения крестьянства; росли кадры и городского и сельского пролетариата; когда развертывались все шире стачки и революционные восстания, а царизм напрягал все силы, чтобы сохранить свою власть. Это было в эпоху, когда только-что закончившаяся неудачная русско-японская война пошатнула всю систему общественных отношений и напряженная обстановка чувствовалась буквально на каждом шагу.

Именно в этой обстановке зарождался, рос и пытался творчески утвердить себя театр символизма.

Показательно также, что именно в области театра началась первичная дифференциация символизма. Именно здесь развертывались первые и наиболее горячие споры символистов, переплеснувшиеся потом за рамки театра и приведшие к распаду школы. Именно в области театра были с наибольшей резкостью поставлены важнейшие вопросы взаимоотношения искусства и жизни. Иначе и не могло быть, ибо в театре символизм с наибольшей четкостью встречался с теми проблемами, мимо которых не может пройти ни одно большое литературное движение, в какой-то мере претендующее на ведущую роль в искусстве. Театр же во многом помог символизму проверить свою методологию в наиболее ответственной практике: на сцене.

Как представлял себе символизм классовую природу того общества, в котором утверждал он свое творчество? Как расценивал он перспективы классовой борьбы, с такой остротой развертывающейся вокруг него? Понимал ли он движущие силы ее? Эти вопросы являются основными, ибо, зная меру понимания символистами особенностей общественных отношений в ту эпоху, когда они считали себя передовыми работниками русской литературы, мы поймем и идейную специфику театра символизма и те теоретические предпосылки, из которых исходили символисты в оценке театра, как искусства, по самой природе своей обращенного к массам, призванного организовывать массы и направлять их волю, мысли и чувства.

«Обоснование творчества символизмом, как вечно двигательного начала жизни, есть наиболее прочное обоснование. Искусство утверждается здесь, как средство борьбы за освобождение человечества... С особой резкостью и особым трагизмом столкнулись эти идеи с идеологией современного театра, как формы, в которую символическая драма пытается отлиться, и не отливается — увы! Всю мощь и всю слабость современного искусства выдает нам драма. И нам начинает казаться, что современное искусство — искусство вырождения, потому что все ясней и ясней нам, что современная драма не может существовать в пределах театра» [2]. Так писал Андрей Белый. Поэтому, анализируя тенденции театра Коммиссаржевской, пытавшегося одним из первых дать символическим драмам современности соответствующие сценические возможности, он констатировал, что «символическое действо, обусловленное драмой, требует выявления не только символического смысла образов, но и связи их. Образуется, так сказать, символизм второго порядка. Вот почему в лирике, в притче, изречении, афоризме символическое творчество отобразилось с наибольшей полнотой и силой. Образ лирического переживания покрывает точку пересечения последовательностей. Но существенной чертой драматического искусства является смена образов (их динамика). И потому-то в символической драме реализуются не столько самые образы действа, но их связь. И потому-то здесь мы имеем дело как бы с пересечением двух прямых во многих точках; такое пересечение, как известно, невозможно. Или оно есть совпадение двух линий в одну, совмещение двух порядков, последовательностей, уже не в созерцании или переживании, а в реальном, так сказать, жизненном акте». Отсюда: «Если лирический символизм (индивидуальный, статический, созерцающий) еще уживается в формах современной жизни, драматический символизм (коллективный, динамический, действенный) решительно в них не может ужиться. Вот почему в настоящее время и не может быть символической драмы: будь эта драма — пред нами, рухнул бы театр, как рухнул бы образ нашей жизни. А когда серьезно говорят о символической драме, называют имена авторов, не ведают, что творят. И авторы, называя себя символистами, тоже не ведают, какое бремя они налагают на себя» [3].

«Пока наша общественность носит буржуазный характер; пока мы отделены друг от друга материальными перегородками, — а сущность наших внутренних отношений характеризуется слепым индивидуализмом, — мы не в состоянии создать такой театр, который ввел бы в драму зрителя, как действующее лицо. И это вполне понятно: только в будущем обществе возможно будет обращаться непосредственно к душе своего ближнего: теперь непроницаемый туман суеты и материальной борьбы отвлекает человека от самого важного и существенного, от сближения с ему подобными на почве общего действия вокруг тех реальностей, которые он признает по природе своей абсолютными», — писал Г. Чулков [4]. Для Чулкова Пшибышевский, Ведекинд, Гофмансталь, Д'Аннунцио, Шницлер «своими драмами лишь свидетельствуют об упадке буржуазной культуры и по переживаниям своим мещане, вполне определившиеся» [5]. Предстоящая великая социальная борьба кажется желанным пожаром, и возникает надежда, что в огне этого пожара «очистится мир» [6].

То же, но уже в несколько ином плане, понимание упадочной буржуазной природы театра высказывает и Сологуб: «Вот пришел в театр мирный и довольный собой буржуа. Как же ему принять завязку и развязку драмы и что он в ней поймет, если все чуждые его понятиям речи будут раздаваться со сцены? Как трагедия Шекспира не обходилась без шута, так и современная драма (символическая. — *И. Д.*) не может обойтись без этих шаблонных манекенов, у которых лица стертые, механизм слегка попорчен и скрипит, и слова тусклые и ходячие. И если сам буржуа содрогнется от их нестерпимой пошлости, то это и хорошо. В этом будет утешительный

признак того, что и он приближается к пониманию под разными личинами таящегося единого Лика, оскорбленного, но не убитого плоскостью земных речений. В этом лежит не ложное оправдание и легкой комедии, и фарса, и даже балаганного скоморошества. И даже порнографии».

Очень интересно, в связи с цитированными уже положениями, показать внутреннее противоречие теоретических высказываний о символической драме даже у одного из наиболее оптимистически настроенных защитников ее, например, у Вяч. Иванова. Он протестовал против всяких вмешательств политики в театр. Такое вмешательство не являлось, полагал он, эстетическим решением поставленной проблемы. Единственной формой театрального действа, в которой политика могла бы существовать, являлась для него так называемая орхестра. Но тогда синтетическое действие поглотит политику. Религиозная сущность будущего синтетического театра отведет политике только очень скромную роль в общем хоровом начале. Настойчиво пропагандируются дух музыки и религиозный эзотеризм, как основа современной драмы. Вяч. Иванов уже в ранних своих статьях («Предчувствия и предвестия») не может не признать, что «жажда иного, еще не раскрывшегося театра, жажда неопределенная и глухая, и столь же неопределенное и глухое недовольство театром существующим стали явлением обычным. Тогда как в других родах искусства художники опережают запросы общества и должны бороться с преданием не за свое новое творчество только, но и за самый принцип перемены и нововведения, — в области Музы сценической мысль о желательности исканий встречает живое признание» [7]. Но уже через несколько лет, испытав всю горечь распада символизма, как школы, осознав полную невозможность серьезного его и длительного воплощения на сцене, в специальной работе, посвященной анализу существа трагедии, как особого вида сценического, считая, что трагедия есть высшее воплощение борьбы антагонистических сил, он писал о том, что «поскольку последняя будет представлена в искусстве живыми силами, воплощена в личностях, — упразднению подлежат, следовательно, они сами: им надлежит совлечь себя самих, стать, по существу, иными, чем прежде — или погибнуть. Этот логически неизбежный конец должен сделать искусство, посвященное раскрытию диады, к а т а с т р о ф и ч е с к и м (подчеркнуто нами. — *И. Д.*). Становление, им воспроизводимое, будет являться безостановочным склонением к некоему срыву... Ибо искусство трагическое есть человеческое искусство по преимуществу; черта, на коей поставлено оно в мироздании, есть трагическая грань; ему одному (художнику. — *И. Д.*) досталась в удел внутренняя борьба, и ему одному дана возможность принимать во времени связующие его и мир решения» [8].

Таковы философско-эстетические предпосылки, обосновывающие существо трагедии в целом и трагедийность современного искусства в частности.

Но каковы же те исторические, общественные причины, которые привели к такой острой постановке проблемы катастрофического в искусстве?

Вяч. Иванов бесконечно далек от подлинного понимания их. Но он достаточно четко формулирует трагизм современных сценических исканий. В статье «Норма театра» он писал: «Я далек от мысли утверждать, что мы стремимся менее, нежели люди других времен, к истине, добру и красоте. Но стремления наши разбиты и раздроблены; каждый идет, куда глаза глядят. Мы не имеем — или так притаились каждый в свой уголок, что не имеем — единомыслия об истине и единочувствия в добре; кризис в учениях о познании и о нравственности этому симптоматически соответствует. Социально мы переживаем эпоху буржуазного индивидуализма, культурное наследие минувшего века. Социальный лозунг chaqun pour soi сделался и духовным нашим лозунгом... Кроме того, переживаемое время вообще и особенно у нас, в России,— время переходное; эта переходность ознаменована всяческим разделением, расхождением, уединением и общей

внешней бесформенностью. Распыление быта лишает театр даже прочной основы поверхностного коллектива. А между тем, мнится, именно у нас чувствуется томление по соборности, какие-то неведомые ее возможности, и вспыхивает этот дух то здесь, то там, случайно, искаженно, уродливо. Гадания наши почти иррациональны, самый предмет их почти неопределим,— но все же похожа Россия на посиневшую ледяную поверхность предвесенней реки; местами вспухает лед и уже готов взломаться. Во всяком случае, теперь мы, современники, имеем такой театр, какого мы достойны, и другого иметь не можем, в силу закона соборности, заложенного в самом существе театра».

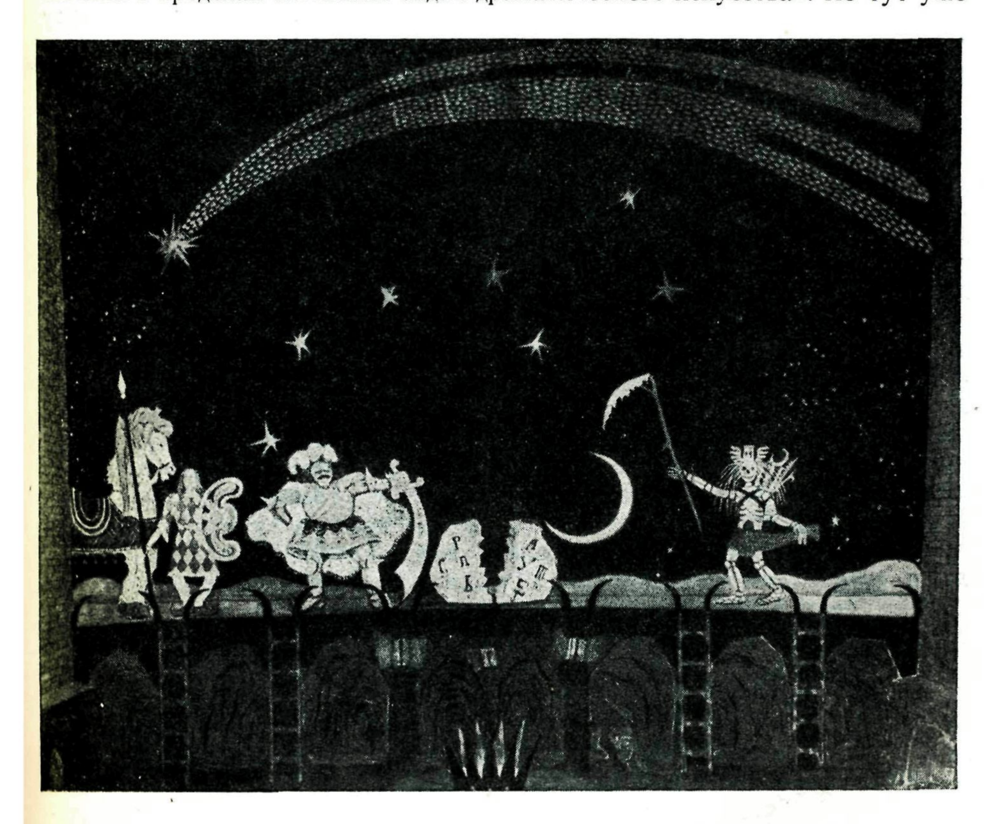
И дальше: «Чего же все ждут? И почему не удовлетворяются ни старым, ни предлагаемым новым? Эта психология ожидания, нетерпения, глухой, еще не осознанной до конца неутоленности — психология предреволюционная (подчеркнуто нами. — *И. Д.*). Тема о возможностях нового театра — тема о наступающей культурно-исторической революции, очагом которой является борьба за сцену. Мы переживаем брожение масс, подготовляющее переворот,— «переворот снизу»,— между тем как поэты, истинные правители в стране искусств, или утверждают своим законодательством старый уклад, или ограничиваются случайными и умеренными реформами. Одни из них консервативны, как Ибсен, другие либеральны, как Метерлинк, и никто не популярен. Ибо революция ищет форму жизни: они же всю дерзость своих учреждений грядущего века и новозданного человека замыкают в формы традиционного зрелища». «Народ, общество — всегда заказчик. Этот заказчик давно уже своенравно ворчлив, непонятно требователен, он не хочет или не умеет сказать, чего ему нужно. В вопросе о возможностях театра воля, инстинкт или потребность заказчика опережают ремесло ремесленников, исполнителей заказа. Кажется, что он вовсе не хочет более зрелища — только зрелища, и утомлен иллюзией; кажется, что он хочет действия, и притом действия во истину, а не отраженного действия».

М. Волошин считал, что «основная ошибка всех театральных опытов последних лет в том, что они стремились удовлетворить эстетическим требованиям публики. Это — задача совершенно немыслимая, так как у русской публики пока еще нет эстетических потребностей, а есть только эстетические капризы и скептицизм варварской пресыщенности». Говоря о пророках и мстителях, предугадавших современность, и, в частности, о «Преступлении и наказании», М. Волошин пишет, что последние страницы этой книги стали явными для символизма только потому, что «дыхание ужаса революции выявило их для нас, как прикосновение огня обнаруживает буквы, написанные химическими чернилами на белом листе бумаги» [9].

Итак, почти все представители школы единогласно подтверждают наличие глубочайшего кризиса театра символизма уже тогда, когда о кризисе самой школы только начинали говорить, да и то достаточно робко. Почти все считают, что в области лирики позиции школы еще незыблемы; динамика образа лирического не мыслится еще вне символического канона, как единственно верного, обеспечивающего дальнейшую эволюцию его. Но как только дело касается того рода литературы, которое требует наибольшего действия, а не созерцания; рода, ставящего несколько иные задачи перед поэтами, по самой природе своей призванного к действенной реализации лирического голоса,— как тотчас же оказывается, что все теоретические предпосылки, казавшиеся единственно правомочными, рушатся под напором самых различных причин. Именно на сценической площадке почувствовал впервые символизм всю порочность своего метода.

Даже наиболее чуткие из символистов считали, что невозможность символической драмы обусловлена, в основном, невозможностью религиозной мистерии в условиях современной жизни. Такое решение вопроса представлялось, как будто, наиболее правильным с точки зрения устремлений самого

символизма, как школы. «Символическая драма, будь она проведена со всей строгостью в пределах сцены, прежде всего разрушила бы подмостки, отделяющие зрителя от актера, разрушила бы преграды между актером и драматическим поэтом; поэт явился бы в роли героя среди зрителей, непроизвольно захваченных действом. Такая драма разрушила бы театр; она стала бы бытием символов. Но всякая религия и есть утверждение за символом его бытия. Возникновение и развитие религии есть не что иное, как превращение жизни в символическую драму. Вот почему возникновение драмы из религиозной мистерии глубоко знаменательно. И символическая драма неизбежно ведет к возобновлению мистерии как-то по-новому. Как это возможно в современном укладе жизни? Вот тут-то и вырастает стена, о которую разбиваются и еще долго будут разбиваться все попытки дать символическую драму». «Тогда-то и возникает вопрос, от которого зависит все будущее символической драмы; реален ли религиозный путь, начало которого коренится в условиях сцены, продолжение — в разрушении этих условий, да и условий современной жизни вообще. Если этот путь не действителен, символическая драма есть ни положительная, ни даже отрицательная величина в современном искусстве, а просто величина мнимая. А если так, то совлечение покрова с символов драмы, т. е. стилизация в наиболее узком и глубоком смысле, как бы она ни осуществилась, есть профанация драмы, т. е. низведение ее к калейдоскопу вне осмысленных образов, ведущему к производству ненужных вычислений над мнимыми величинами. Это — игра в пустоту, быть может и занимательная, но не имеющая никакого значения в пределах истинных задач драматического искусства». Но тут уже



А. РЕМИЗОВ. «БЕСОВСКОЕ ДЕЙСТВО»
Эскиз занавеса М. Добужинского к постановке в театре Коммиссаржевской, 1907 г.
Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва

проблемы кризиса театра символизма неизбежно влекли за собой постановку целого ряда проблем всей современной буржуазной культуры, высшим выражением которой для очень многих из символистов и была религия. Начало спора о судьбах драматургии символизма неизбежно привело к постановке вопроса о конечных судьбах всей современной культуры и эстетики, в частности.

Но прежде чем перейти к рассмотрению кризиса драматургии символизма, в связи с постановкой вопроса о кризисе всей современной культуры, необходимо еще остановиться на взглядах Блока на театр. Они сыграли большую роль и в теории и в практике символизма.

---

Когда была осуществлена на сцене постановка «Балаганчика» и впервые русский символизм был проверен сценической практикой, Андрей Белый писал о том, что «поражает заявление певца вечно-женственного А. Блока о том, что это вечно-женственное начало — картонное; удивляет бумажный небосвод и вопль какого-то Петрушки о том, что священная кровь трагической жертвы есть кровь клюквенная. Марионеточный характер субстанций блоковского символизма в «Балаганчике» — вот что страшно: страшно нам за высоко-одаренного поэта, непроизвольно допустившего в трагедии кощунство». Андрей Белый считает, что это кощунство вызвано причинами техническими, а не принципиальными, так как куклы только подчеркивают невоплотимость драматического символизма на сцене. Но как бы ни расценивал Белый кощунство Блока, неопровержимым является для нас то обстоятельство, что самому крупному и подлинно трагическому поэту символизма удалось первому акцентировать и замкнутый субъективный характер символической драмы и ее принципиальную несценичность. Больше того, Блок акцентировал те тенденции драматургии символизма, которые практически уже намечались и в «Трех расцветах» Бальмонта, и в «Земле» Брюсова, и в «Тантале» Вяч. Иванова. Все эти разные вещи разных писателей означали одно: глубокий отрыв литературы от жизни; внутреннюю обреченность всех этих трех разных драматических ситуаций. Андрей Белый не учел того, что для нас сейчас является непреложным. Блоку удалось уже в первых своих лирических драмах полнее и глубже акцентировать преемственность символизма и раннего немецкого романтизма, в данном случае — в плане дальнейшего развития романтической категории «иронического» в искусстве. Если для романтиков ирония обеспечивала право на субъективизм, не ограниченный законами объективного бытия, то для символистов, для которых категории объективного бытия были еще менее обязательны, ирония неизбежно должна была эволюционировать в трагическое ощущение, воспринимавшееся, как кощунство, ибо оно шло наперерез, расшатывало изнутри основные принципы школы.

Никто, кроме Блока, не сумел, при всем кажущемся алогизме его первых лирических драм, с такой силой и пафосом поднять всю проблематику драматургии символизма. Никто, кроме него, уже в эпоху революции 1905 г., не сумел с такой болью ощутить всю культуру символизма, как культуру упадочную и обреченную. Поэтому приведем некоторые его высказывания о театре, только углубляющие и доводящие до конца то, что глухо проскальзывало в теоретических положениях других символистов. Блок острее других чувствовал «Россию, беременную революцией», своеобразие условий развития русского символизма. Поэтому его высказывания о театре имеют для нас первостепенный интерес.

Блоку кажется, что «мы переживаем эпоху, когда прямое или косвенное презрение писателей к сценическому воплощению своих произведений дошло до апогея. Больше всего подтверждение этим моим словам я нахожу в том факте, что вопрос о режиссере стал насущным вопросом театра и да-

же модным у публики»[10]. «Автор махнул рукой на театр». «Кризис театра — не только результат кризиса литературы, но и актеров», ибо «эпоха наша раскольническая, мучительная, переходная, потому что перед актером еще в ученические годы открылись пропасти, противоречия и прозрения современной души. Человек исконно-современный нам не может обойти эти противоречия; надо сидеть всю жизнь в своем кабинете, или служить в департаменте, или жить в понятиях XVII в., чтобы избегнуть их. И противоречия эти, будь они восприняты самым наивным образом, не могут не быть мучительны, ибо достигают сердца человека, касаются самых интимных сторон жизни, о которых не всякий поведает другому, и тем самым заставляют человека не заботиться о маске, не дорожить своим только добром, но наблюдать во всем окружающем печать своего раскола»[11]. «Наше современное театральное искусство воплощает собой доминирующий дух нашей общественной жизни. Оно как бы являет собою расцвет нашей цивилизации, подобно тому, как греческая трагедия характеризовала апогей греческого интеллекта. Но этот расцвет есть лишь расцвет гнилого общественного строя, пустого, бездушного и противоестественного»[12].

Блок ставит во весь рост проблему не только театра и актера, но и современного ему театрального зрителя, т. е. ту центральную проблему, которую старательно обходили другие символисты, или сознательно игнорируя ее или подменяя реальную аудиторию аудиторией идеализированной. «Интеллигентная театральная публика наших дней состоит почти целиком из обреченных смерти». «Мы, художники, никогда не примем ее суда над своими истинно-живыми вдохновениями и над своим трудом»; поэтому «мы в праве пользоваться только своими критериями красоты и уродства, добра и зла, потому что нам не позволяют услышать ярого возмущения или благосклонного голоса тех, кому театр действительно дорог и необходим»; с обреченной публикой ничего не поделаешь, ибо «ее интересуют только собственные дела и делишки, она будет через час спать — поголовно и страшно одинаково, будь то на сцене Шекспир или Протопопов, Дузе или провинциальные любовницы»[13].

Для Блока театр «более, чем какой бы то ни было род искусства, изобличает кощунственную бесплотность формулы «искусство для искусства». Ибо театр — это самая плоть искусства. Вот почему почти все, без различия направлений, сходятся на том, что высшее проявление творчества есть творчество драматическое. В этой области подвергаются испытанию, и уже близко время, когда не выдержат испытания и рассыплются, как лепестки чахлых комнатных цветов, бессильные утверждения людей, захмелевших от крепкого вина противоречий и от фальшивых крыльев, которыми награждает этих людей их легкая бесплотность. Именно в театре искусству надлежит столкнуться с самой жизнью, которая неизменно певуча, богата, разнообразна. Чем больше говорят о «смерти событий», чем длительнее роковая и всеобщая забастовка против плоти, которая характеризует наши дни, чем смертельнее роковая усталость, подлая измученность некоторых групп современного общества,— тем звонче поют ручьи, тем шумнее гудят весны, тем слышнее в ночных полях, быстро освобождающихся от зимнего снега, далекий, беспокойный рог заблудившегося героя»[14].

Современная Блоку интеллигентная публика, с его точки зрения, «устала, ей нужны мещанская жалобная жизнь на сцене или характеры, хотя бы самые утонченные, но все-таки удивительно смахивающие на ее собственный: безвольные, слабые люди, влекомые маленьким роком, обреченные маленькой смерти, терзающиеся от маленькой любви». «На современной сцене и за кулисами водворилась мещанская жизнь. Это оттого, что мы работаем в пустоте, оттого, что мы сами — инициаторы, исполнители и судьи. Из зрительного зала никогда не пахнет на сцену свежим воздухом благословения и проклятия. И вот — маленькие события кажутся нам большими,

как всегда, когда живешь в одиночестве» [15]. О пьесе Ведекинда «Пробуждение весны» Блок говорит буквально нашими словами: «Никогда этот вопрос не стоял так у нас в России; если же и становится так теперь, то только в замкнутых кругах, обреченных на медленное тление, в классах, от которых идет трупный запах».

Статьи Блока о театре значительны не только высокой своей тревогой о судьбах драматургии органически близкой ему литературной школы. В этих статьях нет ни узкой литературной заинтересованности, ни замкнутого любования отдельными удачами. Для Блока театр является тем пробным камнем, о который, как ему справедливо кажется, должны «споткнуться все», ибо драматическое искусство не разрешает поэту оставаться в узком кругу его утонченных, личных переживаний. Театр настойчиво стучится в жизнь, и, если он не умеет отобразить запросов действительности, он обречен, как бы ни была высока и напряжена лирическая струя, питающая его. Заслуга Блока в том, что он сумел проблему театра поставить в органической связи с проблемой не только репертуара, но и зрителя, в широком смысле этого слова, т. е. той основной общественной силы, которая решала и решает судьбу того или иного литературного направления в театре.

---

Итак, символизм достаточно ясно представлял себе основные причины кризиса театра. В этом смысле высказывания крупнейших представителей его и людей, близко стоявших к нему, представляют для нас большой интерес. Нужно пересмотреть распространенное представление о символизме, как о школе, наглухо запертой в «башне из слоновой кости», ушедшей в пассивную созерцательность, не понимавшей значения и диапазона великого общественного движения, развернувшегося в эпоху первой революции. *Лучшие из символистов были большими и чуткими художниками, и, если бы они внимательно не прислушивались к раскатам революции, они не могли бы так точно и правильно констатировать причины, вызвавшие кризис театра.*

*Символизм еще принадлежал к тому периоду развития буржуазной идеологии*, когда романтическая «самокритика» ее была возможна в тех пределах, о которых мы уже говорили. Возможна она была не только потому, что у символистов не было и не могло быть понимания движущих сил и перспектив развития классовой борьбы, но и потому, что, с точки зрения самой упадочной буржуазной идеологии, такая самокритика была, в известной мере, элементом прогрессивным.

Символизм утверждал, что больная и усталая европейская культура стоит на пороге великих революционных событий. Символизм — органическое завершение длинного исторического пути эволюции буржуазной культуры. Все богатство идей и красок символизма — богатство только кажущееся; по существу, это красота умирания. Театр явился блестящей проверкой творческих возможностей символизма. Как только символизм попытался придвинуться ближе к «линии огня» — к рампе, — как тотчас же с необычайной остротой и убедительностью всплыли вопросы, раньше старательно обходившиеся. Поэтому драматургия неизбежно должна была пропагандировать либо весь сложный комплекс противоречий, в которых задыхалась школа, либо столь же откровенно утверждать смерть, отказ от жизни и борьбы.

Высказывания символистов о театре еще раз подтверждают слова Энгельса, высказанные им в письме к Мерингу (по поводу романтиков): «Курьезнее всего, что на правильное понимание истории in abstracto мы наталкиваемся у тех самых людей, которые беспощадно коверкают историю как в теоретическом, так и в практическом отношении, когда они занимаются конкретными явлениями».

Своеобразие драматургии символизма и заключается в том, что, правильно понимая in abstracto причины кризиса театра, символисты не только не смогли ничего существенного сделать, чтобы вывести его из тупика, но в практической работе своей в области драматургии пошли по реакционному, «коверкающему историю» пути.

---

На примере отношения русского символизма к одному из величайших драматургов конца XIX в., к Ибсену, удобнее всего проследить анализ современной культуры, как он был намечен символистами в их руководящих статьях о театре и в работах об Ибсене. Это нам поможет, с одной стороны, правильно оценить меру понимания символистами окружающей их действительности (понимания in abstracto); с другой стороны, установить связь между абстрактным знанием кризиса буржуазной культуры и реакционной практикой преодоления его.

Мы говорим об Ибсене не только потому, что из всей европейской драматургии символизма он сыграл наибольшую роль в эволюции символизма русского; не только потому, что вокруг него разгорелись наиболее горячие и значительные споры. Луначарский писал об Ибсене: «Нам совершенно понятна та огромная роль, которую Ибсен играл в свое время. Во-первых, всякий раз, как большая массовая публика была преисполнена чувством неопределенного протеста, либеральными устремлениями к свободе, опасениями перед подавляющим ее капитализмом и т. д., всякий раз, словом, как ощущалась потребность в неясном радикальном течении, Ибсен принимался, как пророк такого течения, и даже сама неопределенность его была при этом хороша, ибо она подходила к разным странам, разным группам, и неутоленность его программы делала из нее некоторое «паспарту». С другой стороны, когда наступали эпохи разочарования, когда обреченные в своем социальном существовании разного типа и оттенка мелкие буржуа впадали в отчаяние, они могли находить в соответствующих этому настроению произведениях Ибсена поэтическое оправдание себе, высокое и в самой туманности своей величественное преобразование собственного бессилия в нечто роковое и волнующее»[16].

Для русского символизма характерно, что никогда Метерлинк или Д'Аннунцио не играли для него той роли, которую сыграл Ибсен. И это естественно, ибо именно Ибсен перекликался с русским символизмом высокой своей тревогой за судьбы буржуазного общества и радикальной постановкой ряда существеннейших общественных проблем. Но тут же необходимо оговориться, что многими чертами своего творчества Ибсен остался чужд русскому символизму, в первую очередь, своим реализмом. Нельзя забывать, что «каковы бы ни были недостатки ибсеновских драм, в них все еще отображен хотя и маленький, средне-буржуазный, но неизмеримо выше немецкого стоявший мир, в котором люди еще обладают характером, способным к инициативе, и действуют самостоятельно, хотя часто и причудливо с точки зрения иноземного наблюдателя» (Энгельс).

Ибсена роднило с русским символизмом «величественное преобразование собственного бессилия в нечто роковое и волнующее». С другой стороны, в драматургии русского символизма уже нельзя найти героев, обладающих характером в том смысле, в каком это понимал Энгельс; героев, способных к инициативе, действующих самостоятельно. Над героями русской символической драмы еще в большей степени, чем у Ибсена, властвует гнетущий рок. Тема обреченности получает гораздо более широкое и обусловливающее значение. Отсюда акцентирование тех мотивов, которые связаны с темами отчаяния, одиночества, роковой предрешенности бытия. Поэтому прав был Андрей Белый, подчеркивавший, что значение Ибсена для русского символизма заключается прежде всего в том, что «драмы Ибсена написаны не для изображения трагедий на сцене; они — сигнал, брошенный

тем, кто в самой жизни переживает трагедию. Ибсен едва ли не единственный великий трагик нашей эпохи».

Значимость Ибсена для русского символизма обусловлена еще и тем, что наш символизм, в своих лучших творческих попытках, никогда не пытался разрешать коренных вопросов бытия только в рамках дешевого эстетизма. Лучшие и наиболее чуткие представители нашей символической драматургии пытались итти по линии, как им казалось, наибольшего сопротивления. Тем с большей силой именно в драматургии нашего символизма проявлена обреченность искусства, пытавшегося разрешать реальные противоречия эпохи на путях зыбкой, субъективной символики; на путях пассивной созерцательности, лежащей в основе всей эстетики символической драмы. Действительность жестоко мстила за себя.

В связи с творчеством Ибсена А. Белый поставил проблему кризиса всего современного ему буржуазного сознания. Свою большую работу «Кризис сознания и Г. Ибсен» он так и начинает: «Мы переживаем кризис. Никогда еще основные противоречия человеческого сознания не сталкивались в душе с такой остротой; никогда еще дуализм между сознанием и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой не был так отчетливо выражен».

Для понимания всей остроты центральной для драматургии символизма идеи рока необходимо, хотя бы в самых общих чертах, проследить эти основные антиномии так, как они представлялись А. Белому.

Дуализм между сознанием и чувством вызван дифференциацией наук; отрывом их, в процессе дифференциации, от живого человеческого чувства. Жизнь чувств «протекает в неизреченном». Но когда познание пытается отобразить себя в хаосе дифференцированных, отъединенных друг от друга методологий, то оно само становится «неизреченным», жалким в своих познавательных функциях.

Дуализм между созерцанием и волей характеризуется, по А. Белому, тем, что субъективизм наших переживаний уродует действительность. Художник неизбежно должен уйти в узкий круг своего субъективного опыта. Отсюда мистика и стилизация. Отсюда же и пафос трагического, типичный для драматургии символизма. Пессимизм становится подлинным критерием творческого роста художника. Чем глубже и органичнее этот пессимизм, тем выше художник. Так протекают, в творчестве, одновременно два процесса: вырождения и возрождения.

Противоречия между личностью и обществом А. Белый видит в том, что экономический материализм все объясняет экономическими условиями, в том, что этика поэтому должна зависеть от желаний масс, большинства, желания автономной личности подавляются.

Противоречия между этикой и эстетикой вызваны в основном противоречиями воли и созерцания. И здесь только в одном А. Белый был прав. Он считал, что существующие буржуазные формы этики и ее сущность лишены подлинной этической ценности. Но, высказав эту правильную мысль, он тотчас же попадает в болото собственных субъективно-идеалистических положений, развивая эту мысль в том плане, что классовая мораль, которую выдвигает пролетариат, уничтожает автономность «индивидуального представления о нравственности».

Так создается тот круг основных противоречий, которые, по мнению А. Белого, типичны для всего, современного ему, буржуазного сознания. Но видит ли он какой-нибудь выход из этих противоречий? Нет! Да он его и не может найти. Единственная возможность — обращение к идеологии пролетариата — отрицается им, так как он полагает, что эта идеология сковывает художника и мыслителя; обрекает его воле большинства. И тут наиболее ярко выявлен буржуазный характер всей «философии» символизма. Она пытается занять прогрессивную позицию. Она пытается «критиковать»

И. АННЕНСКИЙ. «ФАМИРА КИФАРЕД»

Эскиз афиши А. Экстера к постановке в Камерном театре, 1916 г.

Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва




буржуазную этику, эстетику, быт, право и т. д. Но все эти жалкие попытки философского ревизионизма кончаются ничем, так как они преследуют только одну цель: создать абсолютную автономность художнику; полную свободу ему в буржуазном обществе. По существу, одни формы буржуазной идеологии заменяются другими, более утонченными.

Отсюда для А. Белого естественный вывод: свобода искусства — в религии. Земное рабство нужно заменить трансцендентной свободой. Но так как одной такой свободой художник жить не может; так как он должен питаться соками земли, а земля обречена рабству — то неизбежна та идея рока, тот глубокий пессимизм в оценке своей судьбы, который и является основной характерологической чертой почти всех героев драматургии символизма.

Общеизвестно, что бытовая, психологическая драма была самым слабым местом в системе драматургии символизма. Для нас она представляет сейчас наименьший интерес. Все бессилие символической драмы в раскрытии реальных особенностей быта настолько в этих драмах обнажено, настолько ярко и законченно становятся здесь герои мещанами, что это не требует особых комментариев. Гораздо больший и притом принципиальный интерес представляет собою та область, где поставлены философские вопросы свободы и необходимости, творчества и жизни; область, где лирико-философская интонация получила свое самое сильное и цельное воплощение. Но прежде чем приступить к анализу основных мотивов и настроений, характерных именно для этого цикла символических драм, совершенно необходимо проследить, хотя бы в самых общих чертах, как представляли себе символисты религиозный коллективизм в театре. Иначе говоря, как пытались они в жанре, конденсирующем в себе элементы действенности, вырваться из паутины тех

основных противоречий, которые в известной мере были им ясны, но которых они не смогли преодолеть тогда ни в теории, ни в практике своего творчества.

А. Белый не был одинок в понимании Ибсена, как пророка нового религиозного сознания. И Вяч. Иванов, в своей широко и детально продуманной философско-эстетической концепции новой символической драмы, в известной мере отталкивался от Ибсена, как от истинно-трагического поэта, воплотившего для современников и «глубочайшее чувство, и безумный пафос космического и человеческого антиномизма».

Как же отвечал В. Иванов на основной, казалось ему, вопрос Ибсена: «Когда же, мы, мертвые, проснемся?».

Театр может возродиться только тогда, когда он ограничит себя творческой реализацией основной философско-эстетической предпосылки: космическое и человеческое в их взаимодействии. Всякая конкретная социальная значимость в борьбе этих двух начал должна быть заранее выключена, ибо «не трудно, раз дело коснется политики, превратить залу в публичный митинг; но все это, конечно, не есть эстетическое решение поставленной проблемы» [17]. Эстетика и политика для Вяч. Иванова в театре не совместимы. Дело театра — разрешать противоречия современности вне реального отображения конфликтности общественных отношений, быта. Жизнь может присутствовать в театре только в глубоко деформированном, преображенном плане, в котором реальные противоречия сняты и заменены конфликтностью изначальных, внеисторических сущностей.

Новая драма мыслилась, как драма синтетическая.

В основе этого синтеза — тот «дух музыки», который пропагандировался еще Ницше. Драматургия, выключенная из реальной исторической обстановки, эстетика, направленная на приглушение конкретных социальных мотивов, обращаются к самому абстрактному, самому «безъязыкому» из искусств, призванному усыплять сознание (как казалось символистам). Музыка должна быть использована для того, чтобы стать активным фактором углубленного и замкнутого психологизма, чтобы акцентировать безвольное созерцание. Только тогда драма будет оправдана, как «внутреннее событие», в самой себе изживающая и трагизм столкнувшихся изначальных воль и путь намечающегося освобождения.

Драма — всегда концентрация переживаемого. Символизм полагал, что реалистическая драма выдвигает только частные проблемы жизни. Такую раздробленность ее и нужно было преодолеть в драме синтетической, в которой динамическое музыкальное начало шло не по линии текучего, частного и, в конце концов, неразрешимого жизненного процесса, а по линии замкнутого психологизма, в котором и могла возникнуть только одна конфликтность: конфликтность двойников. Эта конфликтность и должна была заменить реальные противоречия действительности. Так как сама музыка не в силах разрешить все задачи синтетического театра символизма, то она должна принять в себя драму словесную. Только музыка органически связана с дионисийской, жертвенной стихией; с моментом отдачи себя внутреннему, отрешенному от жизни напряжению и очищению. Поэтому утонченная, интимная замкнутость психологизма и выражает себя полнее всего в начале музыкальном.

Обострение классовой борьбы и нарастание революционной ситуации ставили перед буржуазным декадансом новые и сложные задачи. То разрешение их, которое давалось драматургией символизма в плоскости обновления религиозного сознания, сращенного с духом музыки, было попыткой прежде всего обойти конкретные трудности, созданные новой исторической обстановкой.

Символизм боролся против буржуазного реализма в драме. Но борьба эта была построена на реакционнейшей теории нового мифотворчества.

Символизм не мог ограничиться установлением напряженности внутреннего переживания, как единственного метода своей драматургии. Символизм остро чувствовал необходимость расширения психологических категорий. Он не мог остаться только в замкнутом кругу подчеркнуто субъективного. Необходим был выход в широкую аудиторию, во-первых, потому, что широкая аудитория нетерпеливо ждала от театра ответа на жгучие, наболевшие вопросы; во-вторых, потому, что, ограничивая драматургию динамизмом замкнутой личности, символизм лишил бы себя возможности романтической критики. И, наконец, тогда все его рассуждения о необходимости новой действенности в театре были бы лишены всякого смысла. Наступил тот этап в эволюции драматургии символизма, когда проблема народности была поставлена во весь рост и ее как-то надо было разрешать.

Как же разрешал проблему народности театр символизма?

Для нас этот вопрос имеет не только историческое значение. Мы убедимся, что именно в разрешении этой важнейшей проблемы раскрылась полностью реакционная сущность символизма, как школы.

Проблема народности была поставлена символизмом в связи с принципом хорового начала в драме. Хоровое начало еще резче определяет музыкальную сущность театра. Синтетическому действию больше всего соответствуют античная трагедия и средневековая мистерия. Именно в них получит свое настоящее звучание, с точки зрения символизма, и политическая драма. Что касается комедии, то и она «издавна прикованная к быту и современности» только в формах музыкального действа получает «отвагу свободного полета; только в них она, не переставая смешить, напротив, воскрешая божественную оргийность смеха, — увлечет толпы в мир самой причудливой и разнузданной фантазии и вместе с тем послужит органом самоопределения общественного» [18].

Итак, самоопределение общественное должно пойти по пути увлечения широкой аудитории, с которой неизбежно должен будет соприкоснуться театр символизма, если только он не хочет остаться в узком кругу эстетов, если он хочет стать народным театром, призванным обслуживать интересы и запросы масс, — в мир «самой причудливой и разнузданной фантазии». Иначе говоря, мифотворчество неизбежно должно стать мистификацией. Как бы ни относились сами символисты к мифотворчеству, железная логика развертывания классовой борьбы и загнивания капиталистической культуры привела их к необходимости мистификации, тонко завуалированной необходимостью художественного показа извечных антиномий.

Символисты считали, что музыкальное начало должно реализовать себя в хоре. Отныне хор становится, на ряду с отдельными героями, активным фактором действия. И, наконец, во имя сохранения соборности, народности уничтожается партер; он должен быть очищен для хорового танца и хоровой игры. Все эти условия лучше всего будут соответствовать тому «идеальному» стилю, который намечался символической драмой. Эти условия должны были обеспечить свободу и от бытового реализма и от сценической условности, уже изживших себя. «Тогда драма станет внутренним стимулом народных общин; гражданское строительство станет строительством мистическим, творчески-религиозным». «И только тогда... осуществится действительная политическая свобода, когда хоровой голос таких общин будет подлинным референдумом истинной воли народной» [19].

Такова единственная возможность реализации политических, социальных проблем в символической драме. Символисты хорошо учитывали роль театра, как политической трибуны. Они не могли и не смели пройти мимо нее. И они нашли выход в театре, как высшей форме религиозного творчества.

Театр, как религия, театр, как раскрытие субъективной, автономной истины, театр, как символизация «вечно-жертвенного» в человеке, как «живое ощущение своих внутренних блужданий в себе самом», был тесно связан в драматургии символизма с проблемой мифотворчества. Проблема эта была не только синонимом народности. Подробный анализ этой проблемы имеет для нас двоякое значение: во-первых, мифология дала возможность символизму реализовать свое понимание религиозного начала в трагедии; во-вторых, самый метод использования античной мифологии типичен для декаданса.

Связь мифа и религии в античном театре ощущалась символизмом, как одна из его наиболее ценных и актуальных возможностей. Вся поэтика символизма искала в этом гармоническом единстве мифа и религии родственных для себя мотивов. Свое развернутое теоретическое обоснование нашли эти искания в работах В. Иванова, частично А. Белого, в отдельных статьях и замечаниях И. Анненского и т. д.

Бытие и сущность воспринимались символизмом, как понятия несоизмеримые, глубоко враждебные друг другу. Ничто не достигает своего творческого расцвета в реальной жизни; реальное бытие есть невозможность изжить что-либо творчески до конца. Для символизма трагизм наших переживаний обусловлен тем, что действительность, окружающая нас, есть, по существу, самое нереальное из всех возможных нереальностей. Отсюда неизбежна мечта об иной действительности, действительности мистической, обусловленной опытом религиозно-эстетическим, единственно правомерным. Жизнь эмпирическая, банальная и плоская, может быть оправдана только чудом, пусть мгновенным, пусть случайным. Трагическое рождается в самой неопределенности, в самой случайности чуда, в преодолении препятствий к живому ощущению его. Никогда еще не было такой трагической, в самой своей сущности, эпохи, когда природа и судьба бесконечно отдалились от человека и когда человек вынужден вступить на путь мучительного и, вместе с тем, осознанного своего одиночества. Трагедия и случайность, одиночество и чудо становятся синонимами. Жизнь, исключающая чудо и случайность, как принцип творческого становления художника, становится бессмысленной, ненужной.

Но бегство от ужаса принципиально непознаваемой действительности может быть овеществлено не только в искании мгновенного чуда, но и в длительном, сладостном сновидении. Только чудо и сновидение могут дать то чистое переживание своего «я», своей мистической сущности, которые не находят адекватного проявления в реальном мире, окружающем нас. Обыденная жизнь дает только периферическое ощущение всякой творческой заданности, ибо в обыденном нет ни подлинной причинности, ни подлинной необходимости. В лучшем случае, нелепая, эмпирическая случайность, враждебная чуду, как случайности оправданной, единственной утешительницы в нашей земной юдоли. Прошлое приобретает огромную власть над сегодняшним; в прошлом «нельзя ничего ни изменить, ни сдвинуть. В прошлом больше закономерностей, имеющих свою значимость не только в становлении сегодняшнего, но и в становлении трагического, поскольку всякое трагическое призвано отразить борьбу этих закономерностей, их извечный антиномизм. Театр может существовать только либо, как трагическое ожидание и осуществление чуда, либо, как сновидение». «Зритель современный остается попрежнему тем же бессознательным и наивным первобытным человеком, приходящим в театр для очищения от своей звериной тоски и переизбытка звериных сил, но происходит перемещение реальностей: то, что он раньше совершал сам действенно, теперь переносится внутрь его души... Театр — это сложный и совершенный инструмент сна... Космические образы древнейших поэм и психологические самонаблюдения

говорят о том, что наше дневное сознание возникло постепенно из древнего звериного, сонного сознания. Грандиозные, расплывчатые и яркие образы мифов свидетельствуют о том, что когда-то действительность иначе отражалась в душе человека, проникая до его сознания как бы сквозь туманную и радужную толщу сна. Если же мы сами станем анализировать свое собственное сознание, то мы заметим, что владеем им лишь в те минуты, когда наблюдаем, созерцаем или анализируем. Когда мы начинаем действовать, грани его сужаются, и уже все, что находится вне путей наших целей, достигает до нас сквозь толщу сна. Дневное сознание совсем угасает в нас, когда мы действуем под влиянием эмоции или страсти. Действуя, мы неизбежно замыкаемся в круг древнего сонного сознания, и реальности внешнего мира принимают формы нашего сновидения. Основа всякого театра — драматическое действие. Действие и сон это одно и то же» (М. Волошин)[20].

Поэтому «внутренний смысл театра нашего времени ничем не рознится от смысла первобытных дионисовых оргий. Как те очищали человека от избытка звериной действенности и страсти, переводя их в ритм и в волю, так современный театр освобождает зрителя от тяготящих его позывов к действию. Средства изменились и утончились: то, для чего надо было приводить себя в состояние музыкального исступления, стало совершаться посредством творимого искусством сновидения... Отсюда основная задача театра — являть воочию, творить сновидения своих современников и очищать их моральное существо посредством снов от избытка стихийной действенности. С этой точки зрения идеи о воспитательном значении театра получают новое освещение. Театр действительно служит делу утверждения общественности и гражданственности, но вовсе не проповедью тех или иных идеалов, вовсе не моральными и героическими примерами (это все «литература», ничего общего с театром не имеющая), а выявлением тех преступных инстинктов, которые противоречат требованиям «закона» данного исторического момента. Любой театральный спектакль — это древний очистительный обряд... Воспитательное значение театра не в том, что он кем-то и для чего-то руководит, а в том, что он является предохранительным клапаном нравственного строя»[21].

Во всей теоретической литературе символизма, посвященной театру, трудно найти цитату, которая с большей откровенностью характеризовала бы сущность религиозно-эстетического устремления буржуазного декаданса, сущность мифологемы и сновидения. Ни одна эпоха в истории буржуазной культуры не обнажала с такой заостренностью, с таким пафосом необходимость отказа от реальности. Сцена, как самое надежное убежище от насыщенной грозовой атмосферы жизни; сцена, как агитпроп бездействия, пассивной созерцательности, углубленного психологического самоанализа одинокого человека, ищущего разрешения своего трагизма в столкновении отъединенного, личностного начала в его противоборстве с враждебной и чуждой ему действительностью; сведение этого противоборства к антиномии обыденного, банального и надмирного, вечного и, в конечном счете, «благостного» закона — таков объективный смысл всех этих утверждений о сущности трагического в искусстве. Всякое конкретное действие есть сужение нашего сознания. Практический опыт реальной борьбы обедняет наше сокровенное, личностное. Всякое действие равно сновидению. В этом кроется магия сценического. И как логический вывод: чем больше будет вытравлено со сцены дневное, практическое сознание, тем больше останется места для ночного, подсознательного, мистического опыта. И только тогда театр выполнит свою величайшую задачу — переключения дневного сознания в ночное, реальной действенности — в действенность метафизическую, абстрагированную от конкретных объектов классовой борьбы.

Итак, драматургия символизма пыталась, с одной стороны, утвердить

автономность субъективной истины, с другой стороны, саму истину противопоставляла действительности. Так создавалось путем самых разнообразных мотивировок, в самых разнообразных сценических ситуациях основное, глубочайшее, непреодолимое противоречие человека и общества; личного права на мечту, свободу, счастье и слепыми силами, враждебными человеку и обрушивающимися на него всегда, когда он пытается это право завоевать.

Какой бы области драматургии символизма мы ни коснулись, всюду встречаемся мы с этим противоречием. Характерно, что в бытовых драмах, где реалистическая обстановка должна была бы гораздо полнее обусловить взаимоотношения человека и общества, бытовые детали служат только отправной точкой для бесконечных рассуждений об априорной отъединенности человека, о слепых силах, враждебных ему, о невозможности воплощения личного счастья в жизни. Так, например, в «Анатэме» Л. Андреева осмеивается идея, что можно, хотя частично, облегчить страдания людей; в «Океане» утверждается мысль, что достаточно хоть немного поддаться любви и жалости к людям, чтобы стать «обывателем». Даже в тех драмах Л. Андреева, где он ближе всего подходит к реалистическим тонам («Анфиса», «Екатерина Ивановна» и т. д.), — утверждение в жизни демонических сил; всего злого и темного. Почти все герои — интеллигентные обыватели, в своих повседневных, реальных переживаниях отрицающие всякую возможность преодоления быта вне узколичных, утонченных, оторванных от жизни интересов.

В драмах Л. Андреева такая тенденция проявлена наиболее грубо, схематично.

И в бытовой драме З. Гиппиус («Маков цвет», «Зеленое кольцо»)— та же тенденция, формулированная ею в рассказе «Легенда»: «Люди, послушайте меня, счастья вам все равно не будет. Сделайте так, чтобы ничего не хотеть и ничего не бояться — вот и станет вам спокойно жить». И в ее драмах мотивы смерти, беспощадного рока, пропаганда абсолютного индивидуализма, небытия, отказа от всего земного. Тот же мотив и в драме Сологуба «Любви». Когда Александра, героиня драмы, говорит в финальной реплике: «Что мне до них, злых, лживых, не верящих правде людей. Мы знаем,— мы счастливы». Счастье, правда, блаженство могут быть только личными. Все то, что выходит из замкнутого круга такого счастья, становится ложью, святотатством.

Любопытно, что в исторических драмах Д. Мережковского, где он пытался сохранить реалистический фон («Павел Первый»), основной философской мыслью остается борьба «темных» и «светлых» сил; Христа и антихриста. Революционные, прогрессивные тенденции трактуются, как борьба с самодержавием во имя высших, религиозных ценностей. Так реалистические детали используются для пропаганды бредовой теории; реальная ситуация становится только отправной точкой для утверждения мистики. Понятно, что подлинный смысл исторических фактов искажается, и сама история, как и быт, рассматривается в том субъективно-идеалистическом плане, который был типичен для мироощущения всего символизма в целом. История и быт становятся условной декорацией.

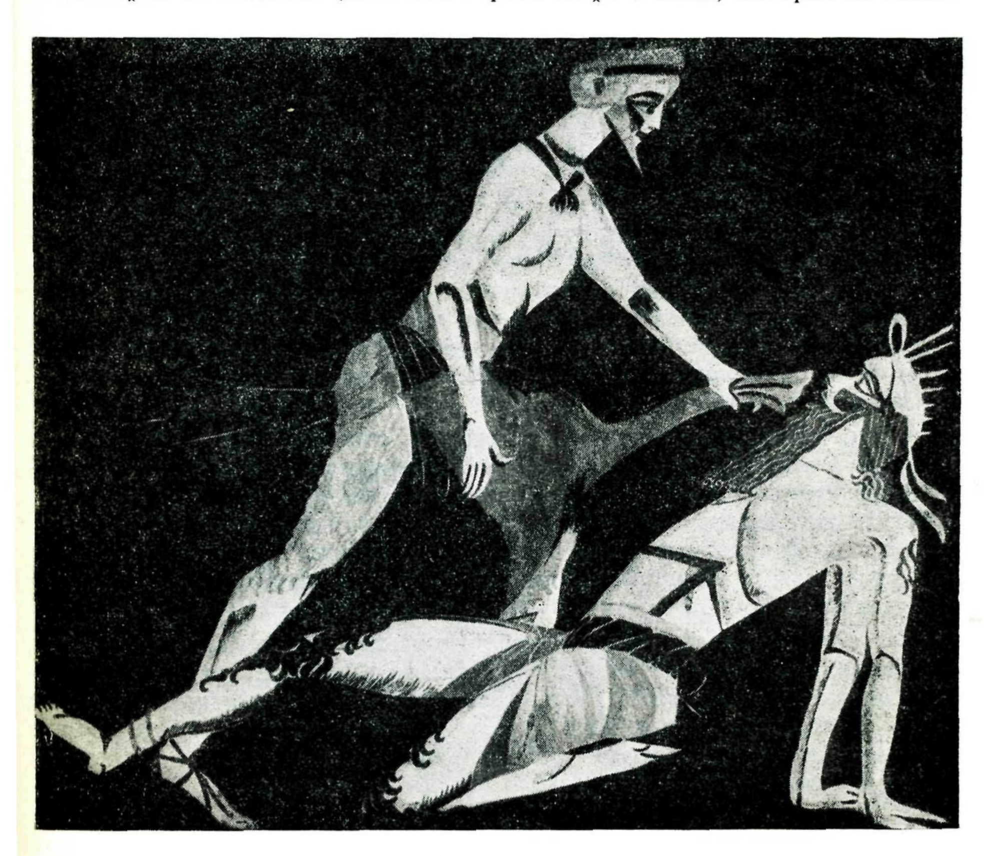
Еще более условно-декоративна обстановка в тех драмах, где символизм пытался приблизиться к драме народной: наиболее типичный пример: Ремизов («Бесовское действо», «Действо о Георгии Храбром», «Ясня» и т. д.). Через все эти драмы проходит реакционная романтика византийства; своеобразного понимания патриархальности, средневековой примитивности, глубоко враждебной всему современному. В основе этого противопоставления — та же борьба человека и темных сил; тот же органический пессимизм в оценке человеческой судьбы. Люди обречены! Наиболее

четкая формулировка в «русалии» «Ясня». «Любовь, как смерть: придет, не уйдешь», говорит Кумирня, когда умирающая Алит кричит старцу: «Освободи меня». Всякое человеческое чувство обречено на смерть. И в смерти находит оно свою высшую свободу. Но та же философия отчаяния и в драме Сологуба «Ванька-ключник и паж Жеан», написанной на материале народных песен, изданных в свое время проф. Соболевским. Любовь гибнет; ее раздавила пошлая действительность. Ее вообще не может быть на земле (Сологуб в этой драме все время пользуется двойным планом: действие присходит в княжеской России и в рыцарском замке на Западе; этим доказывается обреченность любви повсюду).

Если в драме бытовой, реалистической и в драмах исторических и стилизованных под народную символизм проповедывал свою философию обреченности, то, естественно, там, где прямо ставилась проблема судьбы, эта философия получала свою наиболее полную и углубленную сценическую трактовку. В этом смысле наибольший интерес для нас представляют попытки прямого использования античной мифологии и, в частности, темы рока. Сравнение античного понимания судьбы и трактовки ее символизмом дает многое для понимания социальных корней и творческого облика всего символизма в целом.

---

Судьбу мифологического сюжета в драматургии символизма удобнее всего проследить на одной теме. В данном случае мы можем воспользоваться мифом о Лаодамии (античная версия мифа о жене, которая не могла



И. АННЕНСКИЙ. «ФАМИРА КИФАРЕД»
Эскиз А. Экстера к постановке в Камерном театре, 1916 г.
Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва

пережить свидания с мертвым мужем). Драматической разработке этого мифа посвящены трагедии И. Анненского («Лаодамия»), Ф. Сологуба («Дар мудрых пчел») и В. Брюсова («Протесилай умерший»).

Миф о Лаодамии из Греции перекочевал в Рим и там стал одним из любимых мотивов поздней римской лирики. По свидетельству И. Анненского, он был «трогательным украшением саркофагов». Общеизвестно, что из великих греческих трагиков только Еврипид посвятил этой теме одну из своих драм («Протесилай»), от которой остались только скудные отрывки. По существу, мы не знаем ни содержания, ни хода действия этой трагедии. Анненскому принадлежит формулировка этого мифа, как «сказки о фессалийской Леноре». Анненский же отметил, что не случайно Еврипид с его «чуткостью к легендам страдания перенес ее центр с погибающего героя на его погибающую жену» [22].

Содержание скудных отрывков трагедии Еврипида Анненский интерпретирует так:

«Протесилай на завтра после свадьбы или даже прямо с брачного пира уходит в поход под Трою. Разгневанная Афродита не дала Протесилаю и после его геройской смерти разлюбить Лаодамию, и он вымолил себе у подземных богов три часа свидания с своей молодой женой. Действие происходило в Филаке, перед хором местных женщин, мужья которых ушли с Протесилаем, и это теснее сближало орхестру со сценой... Отпущенный из преисподней Протесилай появляется и говорит на сцене, но, вероятно, не в виде загробной тени, а так, что жена могла принять его за живого человека. Когда из его слов или, может быть, по миновании трех условных часов Лаодамии становилось ясно, что возвращение Протесилая, а следовательно, и начало ее новой счастливой жизни — только обман, она закалывалась или в порыве отчаяния, или покорная призыву мужа».

Что прельщало Анненского в Еврипиде? В предисловии к «Лаодамии» Анненский отмечает: «Этот поэт (Еврипид.— *И. Д.*) любит, разрешая драму, т. е. убивая, исцеляя и примиряя людей, оставлять в ней до конца одно разбитое сердце, на жертву тоске, которая уже не может пройти». Из небольшого послесловия приведем еще одну цитату, характеризующую понимание античности в системе символизма: «Во всяком случае Лаодамии более всего подобала огненная смерть, смерть жертвы; трагический жест (то, что она бросалась в костер) мог один соединить ее с мужем, хотя бы ex officio... Если на богов Олимпа не распространяется закон эволюции, им суждено, по крайней мере, вырождаться» [23].

Так, сознательно, намечал Анненский основные линии переосмысления античного мифа. Как видим, проблема вырождения была центральной в мифологии символизма. Она была еще усложнена утонченной маскировкой, ибо основное заключалось не в оскудении античного мифотворчества в художественной практике представителей упадочной буржуазной культуры, а в своеобразной сценической персонификации и проецировании своих дум и чувств в образе Лаодамии.

В «Лаодамии» Анненского действуют хор (девушки, жены и вдовы), Лаодамия, ее кормилица, вестник, Гермес, спутник Протесилая в его странствованиях из загробного мира, тень Протесилая, мальчик-раб и Акаст (царь Иолка, отец Лаодамии). Уже во втором явлении первого действия вступает мотив сна. Лаодамия рассказывает своей кормилице сон, который часто снился ей за время отсутствия мужа:

Я видела, что будто босиком
Я по траве иду... Такой Филака
Не видела и в Иолке нет такой.
Густая и высокая, цветами

Лиловыми поросшая, она
Мне резала босые ноги. Свод
Над головой алел, как от пожара.
День или ночь, понять, на небесах,
Я не могла... И не было кругом
Ни дерева, ни птицы и ни тени...
Лишь человек высокий — кто он был
Не знала я,— мне долго шлем свой тяжкий
На белые надеть старался косы.
И путал их, сбивая... с головой
Я уходила в каску, было душно
И страшно мне, и кожей пахла медь.
Но голоса не издавала грудь,
И только слез горячие ручьи,
Когда проснулась я, со щек катились...

Сон Лаодамии — вещий. Она предчувствует гибель своего мужа. Сон только конкретизирует некоторые подробности его смерти. В лиловый хитон он был одет в день битвы. Тяжелой каской разбили ему голову в бою.

Приходит вестник и подробно рассказывает Лаодамии о гибели Протесилая. Сон находит свое воплощение. Второе действие развертывает и углубляет линию сна, как линию второй действительности, более значимой, чем та, которая окружает нас пошлой и ненужной обыденностью. У Лаодамии имеется статуя Протесилая. Весь жар своей неразделенной любви к погибшему мужу, все грезы о долгожданном и несбывшемся счастье она отдает статуе. Статуя становится для Лаодамии воплощением мечты о невозможном уже счастье. Но реальная жизнь требует своего. В Филаке назревают политические события. Лаодамии необходимо выбрать из достойнейших граждан второго мужа, чтобы обеспечить царскую власть. Она отказывается от выбора, предпочитая ночные игры со статуей дневному, беспощадному закону реальной действительности. Наступают сумерки. Приходит Корифей и спрашивает: «Ты чуда ждешь?» (ибо необходимо как можно скорей примириться со смертью мужа. Жизнь настоятельно требует своего). Лаодамия отвечает:

Не знаю... пусть для вас
Безумною останусь я и грешной,
Я брака жду сегодня... в эту ночь,
Иль смерти... я не знаю. Ум мой темен,
Но Иолай [24] придет — он обещал...
О жены, о невесты... Все желайте!
Вы вдовы, слез подруги; все со мной
Зовите ночь желанием... Крылья бога
Меня сейчас обвеяли... Он жив...
В моей груди горит его желание...
О тени, вас зову я... всею вас
Зову я кровью сердца... и биеньем
Зову вас в сердце каждым... Этот свод
Скорее погасите... Дайте слышать,
Чего не слышит ухо, и глазам
Неясное, откройте сердцу, тени...
Сном наяву... сойди, царица ночь,
И окрыли мольбы мои, царица.

В третьем действии — встреча Лаодамии с тенью Протесилая, пришедшего к ней из загробного мира на три часа свидания. Три часа проходят, как сладостный сон. Наступает рассвет. Гермес торопит стуком в дверь

своего спутника. Нужно уходить обратно. Кормилица умоляет его продлить хоть на миг короткое и призрачное счастье влюбленных. Гермес отвечает:

...Нам интересен пестрый
И шумный мир. Он ноты нам дает
Для музыки и краски для картины.
В нем атомы второго бытия...
И каждый миг, и каждый камень в поле,
И каждая угасшая душа,
Когда свою она мне шепчет повесть,
Мне расширяет мир... И вечно нов
Бессмертному он будет...
а потом,
Когда веков минует тьма, и стану
Я мраморным и позабытым богом,
Не пощажен дождями, где-нибудь
На севере, у варваров в аллее
Запущенной и темной, иногда
В ночь белую, и в июльский полдень,
Сон отряхнув с померкших глаз,
Цветку я улыбнусь или влюбленной деве,
Иль вдохновлю поэта красотой
Задумчивой забвения...

В четвертом действии события нарастают и разрешаются катастрофически. Мальчик-раб рассказывает Акасту о том, что он в щелку, случайно, увидел на ложе Лаодамии незнакомого мужчину. Разгневанный Акаст приказывает сжечь статую Протесилая, с которой проводила ночи Лаодамия, на поминальном костре. Лаодамия, у которой не остается больше никаких надежд на игру с призрачным счастьем, в отчаянии бросается в костер. Хор жен и вдов поет:

Если нить у слепой развилась,
Ей не свиться, как раньше, во веки, —
Но на белый и нежный атлас
Вы зачем же831 струились из глаз
По ланитам, горячие реки?
Если дума плечам тяжела,
Точно бремя лесистое Эты,—
Лунной ночью ты сердцу мила,
О, мечты золотая игра —
А безумье прославят поэты.

Так заканчивается трагедия Анненского.

В заключительной строфе хора — философия мифа, так как его понял и художественно воплотил поэт.

Счастье — слепая случайность судьбы. Оно возможно только в несбыточном, в призрачном; в метафизической противопоставленности рока и жизни. И только искусство (статуя), ночные чары, огромное напряжение тоскующей и неудовлетворенной души могут воплотить на миг эту обманчивую и мстительную мечту о подлинном, идеальном, враждебном жизни мире. Искусству остается прославлять безумие, ибо только в нем концентрирована та высшая правда, для которой нет и не может быть места на земле.

В трагедии Сологуба «Дар мудрых пчел» общая схема мифа о Лаодамии сохранена. Но в сравнении с той трактовкой, которую получила она у Анненского, мы встречаемся уже с рядом побочных мотивов, имеющих

большое значение для понимания эволюции идеи трагического в драматургии символизма.

Анненскому принадлежит заслуга первой сценической разработки мифа о Лаодамии, как темы, воплощающей понимание символизмом идеи рока. Сологуб, со свойственной ему обостренной «чуткостью» к проблемам неизбежности смерти, как процесса радостного освобождения от земной юдоли, свою трагедию построил в несколько ином плане.

Прежде всего у него, на ряду со всеми персонажами Анненского, действуют подземные боги: Аид и Персефона. Из новых персонажей нужно еще отметить Мойру — Афродиту — «богиню, движущую мирами и волнующую сердца»; Лисиппа, изваявшего статую Протесилая, и, наконец, ночных колдуний, теней умерших, и голоса волн, камышей и цветов в подземном царстве, ярко характеризующих своеобразный, сумрачный и грустный колорит пьесы. «У темных, но широких ворот в царство Аида плещутся тяжелые волны Леты. Шелестит камыш, и шелест его иногда слагается в слова, и другие порою доносятся темные речи. Печальное место, лишенное ясного неба и светлой дали. Все туманно и мглисто, все кажется плоским и неподвижным, словно является тенью на экране. Освещение пепельно-серое; изредка над говорящими вспыхивают яркие фиолетовые лучи, не колеблющийся, неживой свет заколдованной молнии» [25].

Функция всего этого пейзажа, всех этих представителей подземного царства — в том, что они на протяжении всей трагедии поддерживают «неживой свет заколдованной молнии». Но новые мотивировки Сологуба не ограничиваются механическим введением и акцентированием колорита ночного безумия, страшной и безысходной тоски свершенных деяний, вторгающихся в жизнь и окрашивающих ее в пепельно-серые, мертвые тона. Трагическая философия смерти, властительницы всего живого, именно у Сологуба получает свое углубленное понимание.

Лейтмотивом трагедии проходит сказание о Гиметском меде, превращающемся в воск. Оно вступает с самого начала, в диалоге Аида и Персефоны. Персефона скучает в подземном царстве. Ее не могут утешить призраки.

А и д:

И если хочешь, призови, кого хочешь, из Зевесова светлого мира,— к тебе придет всякий, чье имя скажет твой нежный и светлый голос.

П е р с е ф о н а:

Увы! Мрачною скорбью овеяно мое смутное сердце,— только мертвые приходят к нам из-под милого Зевесова полога,—с золотых полей, взлелеянных моею тоскующей матерью.

З м е я:

Низойдет и Он.

П е р с е ф о н а:

И если Он нисходит, желанный, нисходит он без Гиметского сладкого меда,— только воск — его белые руки, и в померкших очах его скорбь.

Гиметский мед, превращающийся в воск, — символизация бренности земного существования, обреченности всего живущего, пользующегося благами солнца, весны, радости. Символическая притча эта, тесно переплетенная со сказанием о Дионисе, страдающем и вновь возрождающемся, проходит сквозь всю трагедию, от начала до конца.

Мотивы, носящие еще героический характер в трагедии Анненского, у Сологуба приобретают зловещую окраску. Порою в этой зловещей окраске много иронии; порою — горький сарказм. Если в трагедии Аннен-

ского рассказ вестника о гибели Протесилая — одно из самых патетических мест, оправдывающее героизм вождя Филаки, то у Сологуба весь Троянский поход превращается в ненужное дело, в земное безумие. «За бедный призрак красоты, за изменчивую земную личину небесной очаровательницы. О, счастье земного безумия! О, счастливые! О, неразумные! Устремились за нею, а быстрый ветер умчал далеко, в страну иную похитителя и его добычу. И не похитителя радует добыча»,— говорит Персефона Аиду. Великий античный мир, рожденный героизмом ранней победоносной греческой культуры, в декадентском толковании есть не больше, чем очередная неудачная попытка реализации ненужной и неосуществимой мечты. «Я встану с моего темного, с моего пышного ложа, я сниму мою тяжелую диадему и царскую мою багряницу, я пойду им навстречу, я омою усталые ноги бедным героям, я поклонюсь вечной муке высокого стремления к призрачной, недостижимой цели». Если у Анненского ночная мечта Лаодамии есть только свойство ее личного характера, то Сологуб делает попытку типизировать несбыточное не только, как индивидуальную характеристику того или иного персонажа, но как важнейшую категорию всего общественного бытия. Глубокий пессимизм пронизывает всех его героев, всю систему общественных отношений в трагедии, все понимание мифа в целом.

Пессимизм и ирония составляют у него органическое единство. Ироническое характерно у него не только для всей концепции «Дара мудрых пчел», но и для отдельных бытовых деталей. Укажем хотя бы на отношение к таинству ночного безумия в сцене ночного хоровода, когда две подруги Лаодамии жалеют о порванных одеждах и потерянных сандалиях. Одна из подруг Лаодамии говорит по адресу раздавленной горем царицы: «Да, горюет, а сама хитрая,— шерстяной надела хитон, да и то не свой, а рабыни своей Ниссы, — его и не жаль ей разорвать. А на подругах дорогие сидонские ткани. Такие глупые». Жизнь издевается над всяким искренним стремлением к тому, что Персефона формулировала, как «вечную муку высокого стремления к призрачной, недостижимой цели». Ироническое в трагедии Сологуба вступает в его концепцию мифа сразу, с первого же появления Лаодамии и ее кормилицы Ниссы. У Анненского образ кормилицы облагорожен. У Сологуба, с первых же строк, рабыня Нисса, убирая косы Лаодамии, говорит только «притворно-ласковые утешные слова».

Как и у Анненского, у Сологуба мотив сновидения играет существеннейшую роль в развитии сценического действия. Как и у Анненского, у Сологуба сновидение обусловливает подсознательный механизм тоски и призрачного счастия. Но у Анненского сновидение конкретизировало отдельные детали героической смерти Протесилая. У Сологуба же героика Троянского похода подана в несколько ироническом плане. Центр трагизма перенесен в другую плоскость. Поэтому, когда Лаодамия рассказывает подругам о своем вещем сне, она подчеркивает: «Видела я, что пришел он ко мне, мой Протесилай, в окровавленной и изорванной одежде. Прости, Лаодамия, — сказал он мне, — неумолимая увлекает меня в царство Аида, оскорбленная мною некогда Афродита,— говорил мне Протесилай, — направила вражье копье в мою грудь и предала меня в руки неумолимой. Так говорил мне мой Протесилай, несносною терзая скорбью мое бедное сердце... Обливаясь горькими слезами, я сказала — о, Протесилай, мы будем вместе, всегда вместе;— повсюду за тобою, за тобою, Протесилай, и в самый ад,— так сказала я,— последует твоя Лаодамия. И я поспешно подошла к нему, чтобы обнять его, но уже его не было, и только милый голос его прозвучал издалека, — прости, Лаодамия, — услышала я, и проснулась, обливаясь горячими слезами. Золотые пчелы жужжали за моим окном, жужжали, и

ОБЛОЖКА КНИГИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ЛИРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ» РАБОТЫ К. СОМОВА.




золотые стрелы светлокудрого Феба упали на мое плечо, и пчелы темные, злые жалили мое сердце, и ныло от боли мое сердце,— соты горького меда, и я плакала, плакала неутешно».

Только сновидение может в какой-то мере помочь искреннему познанию судьбы. И в сновидении ясно слышен ее неумолимый приговор: Лаодамия обречена жалу мудрых пчел. Соты горького меда, мгновенно превращающегося в воск,— таков смысл извечного человеческого страдания. Такова имманентная сущность всякой дневной радости, мгновенно потухающей и исчезающей в призрачном, обманном ночном безумии.

Лаодамия так же, как и Персефона, считает, что Троянский поход — ненужное, преступное с точки зрения ее личного горя предприятие. Но не только для Лаодамии, — для значительных кругов общественности Троянский поход — не героика, а только высокое безумие.

Лаодамия:

И зачем, из-за чего пошли они в такой далекий и трудный путь! Блудницу прославить и увенчать, призрак воплотить, медом жизни напоить беглую тень,— о, безумные!

Подруги:

Высокому безумию — слава.

Символизацию дара мудрых пчел, великой радости, растворенной в печали, Сологуб логически завершает в образе восковой статуи, изваянной Лисиппом в честь любимого своего друга Протесилая. Символический мотив бренности всего существующего наиболее полно раскрыт в диалоге Афродиты и Лисиппа (Афродита уговаривает Лисиппа подарить Лаодамии восковую статую Протесилая).

Лисипп:

Хитрая старуха, куда ты меня привела? И доныне я не пойму, зачем ты хочешь, чтобы я отдал Лаодамии статую моего Протесилая. Для себя лепил я из воска образ моего милого — нежной памятью воссоздал я дорогие черты. Ей ли, жадной до счастья, очаровавшей друга моего, отдам я то, что великою радостью, растворенной в печали, волновало мое сердце!

Афродита:

Милый отрок, уже кончен спор наш. Лаодамии, Лаодамии, дивный дар мудрых пчел,— я так хочу.

Искусство призвано к тому, чтобы художественно воплощать эту призрачную мечту о счастье, это высокое безумие неутоленной страсти, не находящей адекватного облика в окружающей действительности. Самый материал искусства не может вынести огня очистительной жертвы. Он так же призрачен и подвержен тлению, как и всякая иная земная личина.

Мы уже говорили о том, что общая схема трагедии Анненского у Сологуба сохранена. Но трактовка Сологуба не ограничивается только углублением всей той обстановки ночного колдовства, которая у Анненского была слегка намечена. Осложнен самый мотив любви Лаодамии. Для Сологуба ее чувство — сложное переплетение любви и ненависти. Если у Анненского любовь Лаодамии и Протесилая непорочна, то у Сологуба она запятнана прежней любовью Протесилая к отроку Лисиппу и добрачной преступной связью Лаодамии и Протесилая. «Так поспешно, так страстно сорвали мы нежный цвет, между ласками отрока и ударом дарданца насладились мы его мгновенным благоуханием,— и где же ты, счастье наше?» — плача жалуется Лаодамия своей кормилице. Сгущение мотивов мистических идет параллельно сгущению мотивов эротических. Поэтому и несколько иной смысл несут в себе слова тени Протесилая, обращенные к Лаодамии: «Ласки расточаешь ты моему восковому идолу, моему идолу повторяются страстные и нежные слова. Так много любви и вожделения вложено в этот воск, что не мог я и во владениях Аида не почувствовать твоих ласк, твоего нежного и сладкого зова». Искусство вызвало невозможное. Но и мечта воплощенная — не больше, чем призрак, ибо жестокий закон судьбы отмерил этому счастью очень короткий срок.

В последнем действии события у Сологуба нарастают и разрешаются с той же катастрофической быстротой, что и у Анненского. Но если у Анненского Лаодамия бросается в костер, то у Сологуба она ослабевает и тает мгновенно, как воск. Протесилай, после свидания с Лаодамией, отвечает на гневные упреки Акаста: «Она — моя. Неразрывными узами любви и верности связана она со мною. Спроси, о чем ее мечты. О моих ласках, о моих поцелуях. Спроси, чем она утешена. Долгие ночи она сгорала, тая, как воск». Трагическая смерть Лаодамии — естественное завершение сжигавшей ее мечты о невозможном. Горение это было столь напряженным и высоким, что костру уже нечего было делать.

В трагедии Брюсова «Протесилай умерший» [26] общая схема мифа о Лаодамии сохранена, но сценическая трактовка его иная, чем у Анненского и Сологуба. Введены новые действующие лица: Фрасон (брат Лаодамии); Тимандр (один из знатнейших людей Филаки, претендующий на царский престол после смерти Протесилая); заклинательница. Брюсов совершенно отказался от той ночной, колдующей обстановки, от зарисовок подземного царства, которые были так типичны для творчества Сологуба.

Трагедия начинается с делового обсуждения политической ситуации, создавшейся в Филаке после смерти Протесилая. И для Фрасона и для Ти-

мандра мечты Лаодамии о приезде Протисилая — бред. И чем скорее покончит она с ним, тем лучше и для нее и для государства.

Фрасон:

...Она не хочет верить, что погиб супруг,
Гонцов известья называет лживыми,
И верит больше снам своим и вымыслам,
Чем моряков рассказам и молве людской.
Поверь, напрасны будут настояния,
Как тщетных волн удары в грудь прибрежных скал.

Тимандр:

Но мудрый внемлет доводам и разуму.
Нам всем прискорбно было убедиться в том,
Что нет Протесилая средь живых людей,
Царя, народом с юности любимого,
Достойного героя и последнего
В роду царей Филаки, славном издавна.
Но можно ль спорить против очевидности?
Что есть, то есть, что было, больше нет того.
Мы темной воле Рока уступить должны,
И, — как прилично, смерть царя оплакавши, —
О деле общем думать и заботиться.

С самого же начала трагедии Брюсов резко противопоставляет бред Лаодамии трезвому, дневному пониманию срочных государственных нужд. Внешне Лаодамия повинуется доводам рассудка. Она понимает государственную важность возможно скорейшего ее решения о выборе нового мужа. Но она просит только о том, чтобы ей дали возможность получить ответ от гонца, посланного ею, чтобы разузнать все подробности исхода битвы и лично убедиться в гибели Протесилая. Она не совсем верит людским толкам и слухам. Гонец, пришедший из Микен, разбивает ее последние надежды на чудо. Протесилай погиб первым в бою с дарданцами, доблестно выполнив свой долг. В доказательство его смерти гонец приносит Лаодамии золотые доспехи покойного мужа, пробитые копьем. Но любовь к Протесилаю пылает в ней попрежнему. Только мотивировка ее неутоленной страсти иная, чем у Сологуба.

Лаодамия:

Подруги! Вам открою тайну женскую,
Ту, что от всех доныне охраняла я.
Я вам сознаюсь: в эту ночь единую,
Что с мужем я на ложе провела, — его
Женою я не стала! Страх девический
Меня от ласки страстной отвращал. Дрожа,
В слезах, Протесилая умоляла я
Моих желаний не неволить... Он моим
Мольбам безумным уступил. Меня в ту ночь
Ласкал он нежно, но не как супруг, как брат...
И все же утром, зов заслыша кормщика,
Единого он мига не промедлил, но
Поцеловал мне очи, прошептал: «прости»,
И вышел из чертога... и осталась я
Не девушка, и не жена, замужняя,

И ласк мужских не зная! О, единый раз
Хочу Протесилая, как жена, обнять,
Ему предать всей волей тело робкое,
Его любви всю силу испытать вполне!
Без этого вся жизнь моя — проклятие,
Без этого все дни мои — томление!
Он мне годами обручен! Должна я стать
Его супругой! Иначе — мне свет не в свет!

И предводительница хора подруг стоит на страже государственных интересов. Она советует не подчиняться голосу страстей. «Проверь желание доводами разума»,— уговаривает она Лаодамию. Но тщетны советы родных и подруг. Чтобы вызвать Протесилая из загробного мира, Лаодамия обращается за помощью к заклинательнице. Интересна зарисовка Брюсовым образа заклинательницы:

Заклинательница:

Всем ворожба потребна в мире: юноша
Узнать желал бы: дева любит ли его;
А деве нужно ведать: милый верен ли;
Купца тревожит: корабли избегнут ли
Разбойников; героя: победит ли он;
Не кроется ль измена во дворце — царя.

Трактовка мифа о Лаодамии Брюсовым — на грани реализма. Все узловые моменты диалога Лаодамии и заклинательницы развивают и углубляют попытку реалистического воплощения мифа. Лаодамия предлагает заклинательнице в награду золотую цепь. Заклинательница отвечает тотчас же: «Приказывай, царица, я раба твоя». Лаодамия требует:

В эту ночь должна ты мне,
Всей мощью чар, всей силой волхвования,
Вернуть из царства теней мужа мертвого,
Царя Протесилая, что убит в бою!
Ко мне притти он должен, облечен во плоть,
Способен видеть, слышать, сердцем чувствовать.
И отвечать на речи речью явственной.
Не тень пустую, и не облик призрачный,
Но самого Протесилая, кто теперь
По брегу Леты бродит, истомившийся,
И горько стонет, вспоминая свет дневной!

«Ко мне притти он должен, облечен во плоть» — таков лейтмотив страстного, всепожирающего желания Лаодамии. И у Сологуба и у Брюсова неутоленная любовь — основной стимул драматического действия. Но какая принципиальная разница в разрешении этого лейтмотива у обоих писателей! Сологуб все помыслы Лаодамии концентрирует вокруг воскового кумира; иная действительность начинает постепенно заменять и вытеснять ее горе; ночное безумие своим колдовством вытесняет дневное горе. Лаодамия Брюсова — вся во плоти! Ей не нужны призрачные облики! Пусть свидание с покойным мужем продлится всего три часа; пусть это будет кощунством с точки зрения обычной морали. Она идет на это страшное дело только во имя реального воплощения своей мечты. Обнять бы его хоть один раз, но обнять, как жена; отдать ему свое неутоленное тело, всю силу своей любви. Иначе жизнь станет проклятием, вечным томлением о неосуществившемся.

Замечателен ее диалог с тенью Протесилая (начало IV сцены). Во всей драматургии символизма нет более волнующей сцены, в которой с такой силой была бы отображена огромная напряженность неудовлетворенной любви.

Протесилай:
О, тяжело... Я землю ощущаю вновь.

Лаодамия:
Протесилай! Мой милый! Мой единственный!

Протесилай:
Где я? Что я? Ослепли взоры. Тень вокруг.

Лаодамия:
Ты здесь, со мною! На земле! Ты снова жив!

Протесилай:
Твой зов знакомый слышу, Лаодамия!

Лаодамия:
Открой глаза. В глаза смотри мне! Это — я!

Протесилай:
Мне сумрак ада застилает взор. Темно.

Лаодамия:
Я вымолила жизнь тебе! Ты — жив; ты — жив!

Протесилай:
Гнетут меня видения подземельных стран.

Лаодамия:
Забудь видения, вспомни: на земле — любовь.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Протесилай:
Да, я Протесилай; я был убит в бою.

Лаодамия:
Ты был убит, ты умер, и воскрес теперь!

Протесилай:
Там поле асфоделий — белый луг цветов!

Лаодамия:
А здесь цветут гранаты алых уст моих!

Протесилай:
Там пламень неподвижный, черный небосвод.

Лаодамия:
А здесь трепещут перси, снег грудей моих!

Протесилай:
Там тени бродят, там друзья, убитые!

Лаодамия:
Здесь я — живая, я жена твоя, с тобой!

Протесилай:
Там сон глубокий, там молчание царит!

Лаодамия:
Здесь — пламя страсти, здесь — живой восторг любви!

Напряжение тоскующей плоти в диалоге все нарастает. Протесилаю трудно привыкнуть к земному свету; его затемненный разум очень медленно освобождается от видений загробного мира. Ему надо еще привыкать к тяжелому и жгучему дыханию жизни. Он чувствует свое бессилие. И в этот момент происходит резкий надлом в напряженной драматической ситуации. Протесилай в отчаянии. Перед ним трепещущая от страсти Лаодамия, но смертный холод сковывает его. Горькая реплика срывается с губ прославленного, но мертвого героя:

О, как я мог с отвагой безрассудною
Лишиться жизни ради славы призрачной!
Как мог за радость торжества короткого
Ужасной платой заплатить: погибелью!

Лаодамия:

Гордись, Протесилай, свершенным подвигом!
Тебя народы именуют радостно,
Слагают песни о тебе сказатели,
Ты будешь жить во веки славой громкою!

Протесилай клянет свою участь. Кругом цветет жизнь. Что ему от того, что в веках будет повторяться его великое и славное имя.

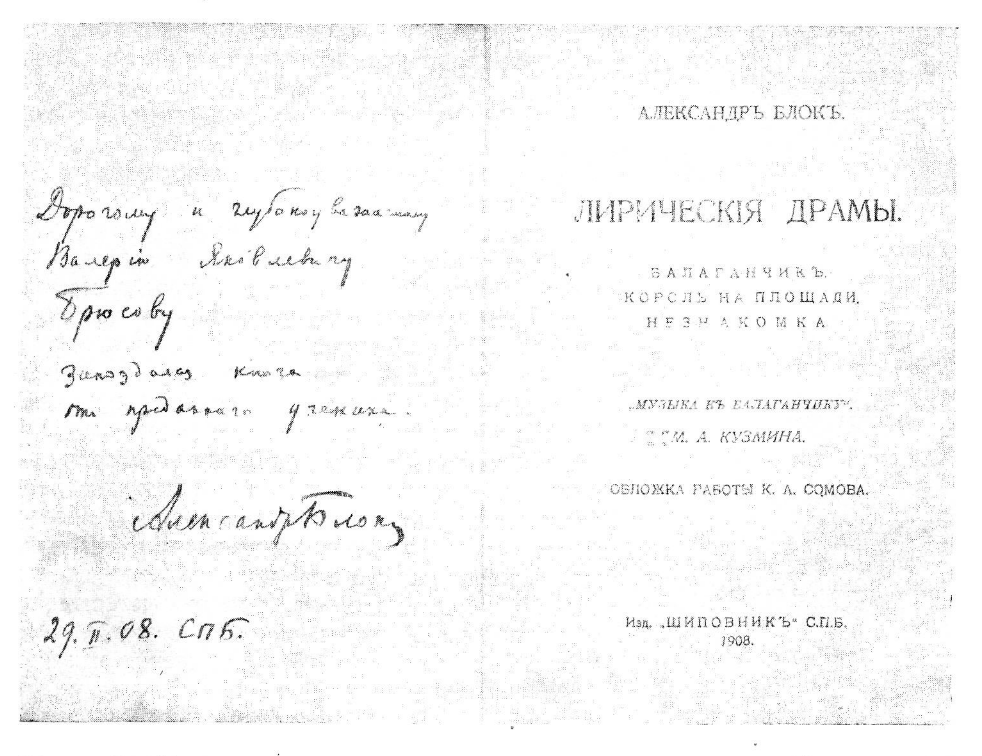
А я, несчастный, обречен итти опять
В жилище смерти, в царство подземельное,
Где день, как ночь, безмолвен, и где ночь мертва!
Дай мне остаться в жизни! Охрани меня!

умоляет Протесилай Лаодамию. Но тут уже Лаодамия начинает утешать его; она призывает его воспользоваться краткой возможностью счастья, так как срок свидания истекает. Протесилай бессилен. Он зовет Лаодамию за собой, в царство смерти, разделить его участь. Лаодамия соглашается. Уже предсмертный холод, ожидание неминуемой гибели начинают охватывать и ее. Протесилай, счастливый ее согласием, умоляет о ласках. Но уже Лаодамии все безразлично. Появляется Гермес. Он торопит влюбленных. Светает. Срок свидания окончился. Протесилай готовится в путь. И тут только нужно еще отметить его последний монолог, обращенный к богам, властителям судьбы и мира.

Но вспомните, что прежде Хронос царствовал,
И столь же был надменен, столь же радостен,
Но свергнут он с Олимпа в бездны мрачные!
Услышьте ныне и мое пророчество!
Сильнее Громовержца некто явится,
У скал Колхидских он орла убьет стрелой,
Освободит Титана, что безвинно там,
Прикован, изнывает; тайну тайн узнав,
Низвергнет Зевса с высоты в земную глубь,
А вместе с Зевсом — вас, его прислужников,
И, нас, несчастных, вспомнив, в темный ад сойдет
И к новой жизни выведет страдающих.
И нам он скажет: вы терпели, мучались,
Но царству смерти наступил конец: теперь
Изведайте, как боги, жизнь бессмертную!
Мы будем в свете, в бесконечной радости,
А вы во мраке, в черных безднах Тартара,
Тогда над вами, боги, посмеемся мы.

Впервые в драматургии символизма (творчество Блока нами сейчас не рассматривается) так явственно зазвучал голос протеста против слепых сил судьбы. Он является завершением той реалистической струи, которая в «Протесилае умершем» проявлена больше, чем в других сценических разработках мифа о Протесилае в драматургии символизма [27].

Любовь земная, прекрасная, юная, пронизанная огромным всепобеждающим желанием, идущая на колдовство во имя торжества верности, неизбежно должна была победить смерть. Но победа эта была мгновенной и призрачной в конечном счете. Нельзя безнаказанно нарушать законы природы и судьбы. Лаодамия, увлеченная зовом Протесилая, обессиленная внутренней напряженностью встречи с его тенью, закалывает себя.



Дорогому и глубокоуважаемому
Валерію Яковлевичу
Брюсову
Запоздалая книга
от преданного ученика.
Александръ Блокъ
29.II.08. СПб.

АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ.

ЛИРИЧЕСКІЯ ДРАМЫ.

БАЛАГАНЧИКЪ.
КОРОЛЬ НА ПЛОЩАДИ.
НЕЗНАКОМКА.

„МУЗЫКА КЪ БАЛАГАНЧИКУ"
М. А. КУЗМИНА.

ОБЛОЖКА РАБОТЫ К. А. СОМОВА.

Изд. „ШИПОВНИКЪ" С.П.Б.
1908.

КНИГА АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ЛИРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ» С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Больше, чем кому-либо другому из символистов, удалось Брюсову в «Протесилае умершем» приблизиться к тому пониманию рока, который был характерен для античности.

---

Итак, перед нами три варианта сценической разработки одного и того же мифологического сюжета. И, несмотря на то, что и Брюсов, и Анненский, и Сологуб — поэты разные, их в какой-то мере объединяло формально не единство литературной школы, но известная общность мировоззренческих предпосылок в понимании и творческом разрешении важнейших проблем.

В центре всех этих проблем стоят проблема рока и тесно связанная с ней проблема свободы и необходимости. Общеизвестна оценка Марксом античного искусства, данная в его «Введении к критике политической экономии». Мы хотим только сейчас подчеркнуть в ней то, что имеет принципиальное значение для понимания мифологемы в драматургии символизма.

Говоря о греческом искусстве, Маркс отмечает, что основой его является мифология: «Она составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву». Не обладая господством над силами природы, греки в мифогических образах «преодолевали, подчиняли и формировали силы природы в воображении и при помощи воображения». В основе мифологии у греков, учил Маркс, лежали не только природа, но и общественные формы, «уже получившие бессознательную художественную обработку в народной фантазии». Тайна обаяния греческого искусства, по Марксу, в том, что оно отражает «вечную прелесть детства человечества там, где оно развивалось всего прекрасней».

Мифология была спецификой греческого искусства. Когда Маркс указывал на вечную прелесть его, он подразумевал и гармонию его форм, сохранивших на протяжении тысячелетий значение недосягаемого канона. Гармония эта не могла бы быть творчески воплощена, если бы общественные формы, породившие ее, не покоились на здоровом, еще очень примитивном и мужественном восприятии мира. Это не значит, что общественная борьба была чужда греческому обществу. Вспомним указания Ленина (в его лекции о государстве) на особенности первичных этапов классовой борьбы, раздиравшей греческий мир. Важнейшей особенностью этой борьбы было то, что рабы составляли «только пассивный пьедестал для борцов» (Маркс, 18 Брюмера). И это не могло не отразиться на мифотворчестве греков.

И в драматургии символизма мифологема в известной мере составляла ее специфику. Мифологема эта могла использовать разные источники (мифы античные, средневековые и т. д.). Но, в подавляющем своем большинстве, бессильная ответить на жгучие вопросы современности, на одном из ответственнейших участков искусства,— драматургия символизма неизменно должна была использовать миф, как защитное средство, как маскировку, как своеобразную форму бегства от действительности, «беременной революцией».

Для драматургии символизма типично понимание античности, как эпохи, насыщенной глубокой конфликтностью личности и государства; воли человеческой и воли божественной; свободы и необходимости; господства мрачного рока. То, что уже некоторые буржуазные историки греческой литературы называли «мистическим детерминизмом» [28]. Этот детерминизм, окрашенный в сумеречные тона обреченности, и стоял в центре узловых драматических ситуаций. Миф стал источником не утверждения жизни, а отрицания ее. Так в эпоху начинавшегося заката буржуазной культуры вечная прелесть детства человечества потеряла тот оптимизм, который характеризовал ее в древней Греции. Поэтому и стала органически близкой символизму концепция Ницше о трагизме греческого искусства. Иллюзорность такой концепции покоилась на узости и реакционности общественного диапазона всей школы символизма в целом.

Вспомним гениальные замечания Маркса по поводу использования старых культурных форм в борьбе за новое общество: «...Люди делают свою собственную историю, но они ее не делают самопроизвольно,— им приходится действовать не при обстоятельствах, выбранных ими самими, а при обстоятельствах, независимых от их выбора, непосредственно их окружающих и унаследованных.

Предания всех мертвых поколений тяготеют кошмаром над умами живых. Как раз тогда, когда люди, повидимому, только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее, создают совершенно небывалое,— как раз в такие эпохи революционных кризисов они заботливо вызывают к себе на помощь духов прошедшего, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюм, и в освященном древностью порядке, на чуждом языке разыгрывают новый акт всемирной истории». И дальше: «Уйдя с головой в накопление богатств и в мирную борьбу в области конкуренции, буржуазия забыла, что

ее колыбель охраняли древнеримские призраки. Однако, как ни мало героично буржуазное общество, для ее появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, междоусобная война и битвы народов. В классически строгих преданиях Римской республики борцы за буржуазное общество нашли идеалы и искусственные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии... В этих революциях заклинания мертвых служили для возвеличения новой борьбы, а не для пародирования старой, служили для того, чтобы преувеличить значение данной задачи в фантазии, а не для того, чтобы увильнуть от ее разрешения на практике, для того, чтобы найти снова дух революции, а не для того, чтобы носиться с ее призраком» («18 Брюмера»).

Миф в драматургии символизма и был одной из наиболее ярко выраженных форм иллюзорности художественного мышления, направленного на то, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание. И если в XVIII в. заклинания мертвых служили для возвеличения борьбы буржуазии за свое место под солнцем, то в начале XX в. эти заклинания несли в себе иные тенденции. Никогда еще в истории буржуазного искусства заклинания мертвых не тяготели таким кошмаром над сознанием живых. Если в XVIII, в. мифология помогала оформлять новое содержание общественно-исторического процесса и новый акт всемирной истории только разыгрывался в освященном древностью наряде, то в XX в. буржуазное искусство прикрывало теми же нарядами глубоко реакционные тенденции и стремления.

Можно было бы наметить несколько типов разрешения проблемы рока в мифе о Лаодамии у символистов. У Брюсова, в его «Протесилае умершем», хор, поющий заключительную строфу, проблему эту формулирует так:

Час последний, час губящий, близок, близок смертный час.
Стерегут седые парки, человек, твой каждый час.
Нити вьются и крутятся, лезвие к ним склонено,
И рукой старухи водит Мойра, правящая всем.
Злаки, звери, люди гибнут камнем, вечность не изжить,
Над семьей богов бессмертных тайно властвует судьба.
Не ищи бороться с роком, не старайся избежать
Темной смерти, но не должно бега жизни упреждать.
Срок, пока дано дышать нам, милый воздух грудью пей,
И в последний миг без страха в очи смерти посмотри.

Но даже в этой, наиболее близкой к подлинному духу античности сентенции — отказ от борьбы. Мы все обречены смерти, и в жизни остается только одно: мужественно встретить свой последний час. И Брюсову, с его попыткой значительно более трезвого и реалистического понимания мифа о Лаодамии, не удалось в своей трагедии отобразить то, что характеризовало, в основном, античную мифологию (в особенности гомеровский эпос) — благожелательное соучастие богов в человеческой судьбе. Брюсов, как и греки, трактует нравственный закон, как норму, нарушить которую человек не имеет права. Но у него трагическая гибель Лаодамии внутренне оправдана: закономерности природы и человеческих страстей существуют параллельно. Их столкновение ведет к неизбежной конфликтности. В своих самых высоких стремлениях мы не можем рассчитывать на помощь природы. Человек и природа — враги. Их столкновение и образует центральную тему трагического. Человечество обречено в том смысле, что оно в самом себе несет свою невоплотимую мечту, как извечное проклятие, обусловленное несовместимостью законов природы и законов человеческих. Идущие на компромисс попадают в плен серой паутины обыденного практического опыта.

Как и в «Протесилае умершем», в котором Брюсов свое понимание сво-

боды и необходимости развивает в хоре подруг Лаодамии, завершающем финальный акт трагедии, так и Сологуб прибегает к этому композиционному приему, чтобы тоже в строфах финального хора выразить свое отношение к основной проблеме. Но так как концепция мифа у Сологуба иная, то его заключительная, синтезирующая реплика хора звучит иначе. То, что для Брюсова являлось только вопросом мужественного приятия неизбежного конца, самого по себе страшного и непонятного, то для Сологуба является отправной точкой для прославления тех роковых сил, во власти которых находится человек. Вот эта заключительная реплика:

Подруги:

Умерла, умерла Лаодамия! О, дивная смерть! Плачьте, плачьте о милой Лаодамии, но с плачем соедините и великую радость и славьте, славьте небесную очаровательницу, роковую Афродиту. Слава, слава тебе, Афродита! Над смертью торжествующей, небесная, и в пламенном дыхании твоем тает земная жизнь, как тает восток.

В трагедии Сологуба именно Афродита приказала Лисиппу отдать восковую статую Протесилая Лаодамии. Афродита мстит Лаодамии за былую, преступную любовь Протесилая к черноокому молодому ваятелю. Так переплетаются роковые судьбы. Напомним еще, что, когда Лаодамия у Сологуба получает в подарок статую, она говорит, как заклинание: «Увы, слабые руки человека, бессильное искусство земного творца! Этот воск — милый дар, так страшно похожий на моего Протесилая. Но у моего Протесилая сладкая речь,—ты, милый кумир, молчишь... Не видишь, не слышишь. А может быть? О, безумная надежда! Умолить, умолить незримого бога ты, милый кумир, помоги мне! Или я безумна, или благим ко мне демоном внушена мне надежда, и не ложные чары в тебе, о милый дар мудрых пчел».

Статуя все время поддерживала высокое горение безумной мечты Лаодамии. Искусство призвано было своими чарами реализовать невозможное. И последние слова хора подруг освещают эту высокую миссию искусства в жизни человеческой: оно гибнет тогда, когда гибнет мечта о невозможном. Как только искусство соприкасается с реальным, практическим опытом, оно становится ненужным. Искусство и жизнь антиномичны в самом своем сущностном становлении. Антиномия жизни и искусства и есть антиномия свободы и необходимости.

И у Анненского заключительная строфа хора декларировала святость безумия, которое будет прославлено в веках поэтами. И здесь свобода творческого процесса, иррационального в своих истоках, противопоставлена действительности, скучному бремени реального существования. В «Фамире Кифареде» роковая обреченность свободных творческих устремлений подчеркнута в финале еще резче. Гермес, предрекая ослепшему певцу Фамире горькую участь, предупреждает его:

...Я на груди
Твоей, слепец, велю повесить доску
С тремя словами: вот соперник муз.

В статье «Художественный идеализм Гоголя» Анненский писал прямо: «Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко юмористическим—в философском смысле—и логически-непримиримым соединением». Его «Лаодамия» и является художественным воплощением, но уже не в юмористическом, а в трагическом понимании, антиномичности мира идеального и реального.

Глубочайшим отличием мифа о Лаодамии в драматургии символизма от трагедии античной является то, что он был лишен катарсиса. Катарсис заменен в нем катастрофой. И в этом наиболее яркое проявление его идеалисти-

ческой, антиобщественной сущности. Не случайно уже у Аристотеля учение о катарсисе является скрытой полемикой против Платона, отрицавшего социально-педагогическую полезность драмы. И у Сологуба и у Анненского их трагедии оставляют у читателя глубокое ощущение неразрешенности, ибо в центре драматической ситуации — одинокое, разбитое сердце, «отданное в жертву тоске, которая уже не может пройти». Религиозно-этический и эстетический смысл учения о катарсисе в античной драме преследовал, в основном, одну цель: снятие конфликтности, созданной на сцене, во имя высших ценностей, во имя облегчения человеческих страданий. Иначе говоря, учение о катарсисе вовсе не было только формальной, структурной особенностью античной трагедии. Оно отражало в себе социальную направленность всей античной мифологии, всего оптимистического и мужественного понимания роли богов в жизни людей. Боги благосклонны к человеку. Поэтому и трагедия должна, в конечном счете, облегчать человеку его жизненный путь; должна художественно осмыслить его практический опыт. Трагедия Брюсова дает, в какой-то мере, элемент катарсиса. Но и здесь катарсис приглушен безысходностью гибели Лаодамии. Элементы катарсиса наличествуют у Брюсова постольку, поскольку устанавливаются незыблемость государственно-этических норм и неизбежность кары за их нарушение.

Так, в центральном, наиболее глубоком пункте античного художественного мировоззрения символизм был бессилен. Иначе и не могло быть. Символическая драма не была драмой социальной в широком и прогрессивном смысле этого слова.

Что означали в драматургии символизма утверждение примата творческого вымысла над познанием, отказ от нормативности практического опыта во имя нормативности опыта мистического? Только одно: драматургия должна была ставить проблему рока, свободы и необходимости, но ставила она ее только формально, чтобы сохранить фикцию конфликтности, ибо вне столкновения, хотя бы и формального, основных, субстанциональных (Гегель) сил трагедия вообще немыслима. Гегель гениально отметил эту особенность трагедии, как жанра: «Как нравственные силы, так и действующие характеры различаются в отношении своего содержания и индивидуального облика благодаря принципу обособления, которому подчинено все то, что уносится в реальную объективность. Когда же эти особенные силы, как того требует драматическая поэзия, призываются к выявляющей их деятельности и осуществляют себя в качестве определенной цели, некоторого переходящего к действию человеческого пафоса, то их гармония исчезает, и они, взаимно непроницаемые, выступают друг против друга» («Эстетика»).

Ценность определения Гегелем сущности трагедии заключается в том, что он кладет в основу трагического конфликта принцип диалектический, борьбу противоположных начал. Антиномия трагического для него не формальная условность; трагическое только художественно осмысляет то, что обособлено в реальной объективности. Человеческий пафос борьбы и страдания художественно значим только тогда, когда он проявляет себя в действии. Только в процессе реального действия нарушаются некая слитность, гармония, и силы, уже «взаимно непроницаемые», т. е. находящиеся в трагической противопоставленности, «выступают друг против друга».

Трагическое в мифологии символизма условно от начала до конца. Условно потому, что борьба противоположностей, пафос конфликта не являются художественным осмыслением конфликтности и противоречивости самой действительности. Конфликтность трагического у символистов — только проекция их личной драмы; драмы, обусловленной глубоким распадом всех связей с прогрессивно-общественным. В эпоху символизма буржуазное искусство уже не воплощало прогрессивных тенденций исторического процесса. Трагический пафос мифологемы символизма только подытожил то, что уже назревало в буржуазной литературе, как замкнутая, узко-субъективная

конфликтность одинокой, отъединенной души, выключенной из системы подлинно-социального.

Да и сами символисты хорошо это понимали. Концепция рока в драматургии символизма имела только один смысл: искусство начинается там, где человеческий дух, хотя бы и бессознательно, утверждает себя, как единственно правомерный постулат творческого процесса. Творческая воля художника — это только свободная воля, понятая идеалистически. Всякий творческий процесс, обусловленный иными закономерностями, обманчив. Победа свободного творчества есть вместе с тем и победа над роком (хотя бы и призрачная! хотя бы и купленная смертью!),— таково одно из основных положений символистской драматургии.

А. Белый был прав, отметив еще в период наиболее ожесточенных споров вокруг символической драмы, что она «изображая рок, в творческих формах вымысла изображает сокровенное начало нашего порабощения». Вся его очень острая, во многом правильная полемика против разнообразных форм современной ему упадочной мифологии, тесно связанная с реакционной пропагандой нового религиозного познания мира, отталкивается от следующих положений: все мечты о театре, как о религиозном действии, нелепы и беспочвенны. В древней Греции единство искусства и религии было исторически оправдано. А какому богу будем молиться мы? — спрашивает он. Мифологема XX в. приглашает вернуться к примитивным религиозным формам. Но это и есть нелепость. «Что мы будем делать с жертвенными козлами после Шекспира?». «Предположим, что мы, зрители, превращены в хоровое начало. И далее: хоровое начало предается молитвенным пляскам. Тогда только с особенной резкостью подчеркнется отрешенность наших молитвенных состояний от непретворенной в молитву жизни. И жизнь раздавит молитву. Но от жизни должны мы бегать в театр, чтобы петь и плясать над мертвым трагическим козлом и потом, попадая в жизнь, изумляться тому, что мы наделали. Так совершается бегство от рока... Это мы-то будем кружиться вокруг жертвенника — мы все: дама в стиле модерн, биржевой делец, рабочий и член государственного совета?».

Символическая драма с неизбежностью приходила к утверждению бытия символа вопреки очевидности, в отрицании ее. Не считаясь с этикой практической, она с той же неизбежностью должна была утверждать аморализм, как норму поведения, свободного от каких бы то ни было притязаний действительности. Поэтому прав был А. Белый, говоря о том, что «и господин Рубен, быть может, утром проснувшийся в своем отеле, как все, и как все совершивший свой туалет, после утреннего завтрака или обеда, любезно раскланявшись с табльдотными знакомцами, теперь идет совершать свою очередную нелепость: восставать над смертью, мгновенно превращаясь в титана. Титан в ресторане, да это не снилось древним грекам! Тут мифический символизм превращается в символизм эсхатологический—тут Ибсен в стремлениях своих нам нужнее, чем десять Софоклов, хотя бы мы не знали и впредь, как не знаем теперь, что нам делать на сцене с этим уродливым явлением театра — символической драмой современности, которая только у Ибсена кристаллизовалась в нечто совершенно новое, нам неведомое доселе» [29].

---

Драматургия символизма была драматургией лирической по самому своему существу. И вовсе не потому, что у нас в создании ее участвовали основные поэтические силы школы символизма. Лиризм не является только формальным жанровым признаком символической драмы. Он является той ее особенностью, вне которой она вообще немыслима. И философско-эстетические предпосылки драматургии символизма, и те настроения, под влиянием которых она создавалась, да и сама категория динамического в поэтике символизма, и принципиальная близость символизма к импрессионизму —

все это предопределяло тот лиризим, который был так характерен для символической драмы.

Если в оценке значимости символической драмы в современности мы встречаемся с самыми разнообразными мнениями в среде самих символистов, если по поводу важнейших положений своего театра символизм был далеко не единодушен, то в области признания лирического начала, как начала ведущего в драме, мнения почти всех символистов сходятся. Само понимание лиризма у них дифференцировано. Для одних лиризм есть наиболее яркое и впечатляющее проявление одиночества художника. Для других, на-



АЛЕКСАНДР БЛОК. «РОЗА И КРЕСТ»
Эскиз М. Добужинского к неосуществленной постановке в Художественном театре, 1916 г.
Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва

оборот, в лиризме находит художник пути для слияния с коллективом. Но так или иначе, именно в лирическом нашла свое наиболее четкое проявление специфика символической драмы.

Лирическое в драматургии символизма подчеркивало «внутреннее право поступка» (так, как этот термин выдвинул и понимал Гегель). Вся система условного приятия действительности не давала никакой реальной базы для развития драматической ситуации. Поэтому из мира реальной обусловленности эта база была передвинута в круг узких, глубоко-субъективных дум и настроений художника. Поскольку свободный творческий процесс, независимый от реальной действительности, является единственным мерилом всего сущего, постольку само это сущее есть не больше, чем эхо всего много-

образия души художника. И сама действенность драмы есть не больше чем действенность пусть одинокой, но зато убежденной в своей внутренней правоте, творческой индивидуальности.

Закономерности, присущие драме, иные, чем в лирике. Символисты хорошо это учитывали. Лирическое снимало для символистов обязательность практического опыта; оно помогало им преодолевать реальное во имя тех идеальных ценностей, которые казались единственно правомочными в области художественного видения мира. Лирика была принципиально важна, как такой структурный элемент драмы, который обладает наибольшими возможностями иносказания, недосказанного, существующего только в намеке, в полутени, в догадке. Мышление в категориях лирического было вообще наиболее типичным для всей системы символизма в целом. Невозможно было воплотить на сцене сосуществование двух миров, мира жизни и мечты, мира обыденной действительности и свободной творческой мечты, враждебных друг другу, вне акцентированной лирики, ибо только она могла соединять их своими зыбкими мостами.

Основным героем лирической драматургии символизма был сам поэт. Так как объективная действительность была для него только точкой преодоления, то, естественно, средства подлинной объективации действия на сцене были для него чрезвычайно сужены. Отсюда, со сцены, оставался один выбор: делиться со зрителем своей печалью. В том же случае, если «трезвые буржуа» отталкивали его протянутые слабые руки, только очень узкий круг посвященных сможет понять лирическое волнение, воплощенное в драматическом диалоге... с самим собой.

Лирическое было вызвано не только невозможностью существования и развития в символизме подлинной драматургии. Оно было вызвано еще и тем, что само понимание трагедии не мыслилось символизмом вне музыки. Трагическое и музыкальное воспринимались, как понятия родственные. Формально, например, для Ницше, исторические причины рождения трагедии из духа музыки были обусловлены тем, что античная трагедия родилась из хоровых дифирамбов. В этом древнем античном дифирамбе были все элементы литургийного, коллективного начала. И только потом уже, в эпоху дифференциации искусства, начало лирическое (дифирамб), тесно связанное с музыкой, отделяется от сцены. Возрождение символической драмы, основанной на динамике полутеней, быстро меняющихся настроений, и понималось, как возрождение музыкальных элементов на сцене.

Мы уже говорили о том, что драматургия символизма не знала катарсиса в том широком и глубоко-социальном смысле, в каком понимался этот термин в драме античной. Но так как трагедия вне катарсиса немыслима, даже в том случае, если ее социальный диапазон намеренно сужен, то именно музыкальное, лирическое начало и брало на себя в символическом театре эту миссию очищения. Но это был катарсис одинокой и сиротливой души поэта; души, предоставленной самой себе.

В статье А. Белого «Формы искусства», написанной еще в 1902 г., уже была очень полно раскрыта значимость категории музыки для всей поэтики символизма. А. Белый считает, что если исходным пунктом для всякого искусства является действительность, то конечным — музыка, как чистое движение. Именно музыка выражает для него новые формы душевной жизни. «Во всех искусствах нас останавливают определенные образы или определенность в смене их. В музыке нам важна определенность настроений». Но самое важное заключается в том, что «глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводят на мысль об эмблематическом характере музыки, объясняющей тайну движения, тайну бытия». «Среди обыкновенной драмы здесь и там проскальзывает аллегория. Эта аллегория не исчерпывает всей глубины драмы. Фоном, на котором развивается драматическое и аллегорическое действие, является «настроенность» этих драм, т. е. музыкаль-

чость, безóбразность, бездонность их. Здесь и там видны творческие попытки соединить временное с вневременным, в обыденном действии показать необыденность значения его. Эти соединяющие попытки вытекают из стремления драмы проникнуться духом музыки. Это совместное присутствие драматизма с музыкальностью, соединение того и другого элемента, неминуемо ведет к символизму». «В музыке перед нами идеальное пространство. Следовательно, и образы, вызываемые музыкой, идеальны. Если искусство символично, то задача его образов — совместить в элементах конечного идеальное, вечное... Вот почему всякий истинный символ непроизвольно музыкален, т. е. непроизвольно идеализирует эмпирическую действительность, в большей или меньшей степени отвлекаясь от реальных условий пространства» [29].

Отождествление лирического с музыкальным приводило к утверждению субъективной воли художника, единственной законной властительницы сцены. Примат капризного, находящегося все время в «чистом движении», алогического творческого процесса, не стесненного никакими жесткими требованиями реальной действительности, давал возможность драматургии символизма, сохраняя фикцию жанра, утверждать в театре тот же метод двойного видения мира, который находил свое наиболее яркое выражение в лирике. Так, сцена становилась громоотводом лирического. Символисты хорошо понимали, что господство лирического в драматическом вызвано причинами социальными: оторванностью художника от масс, начинающимся распадом всего буржуазного искусства. Но не оставалось никакого иного выхода. Драматический жанр воспринимался ими, как жест отчаяния, как попытка поделиться, пусть хотя бы и с небольшим, утонченным кругом зрителей, своим одиночеством, лирической взволнованностью, облеченной в формы театральные; музыкой, нарастающей катастрофой, этим «неуклонным и трагическим стремлением к срыву», как правильно формулировал такие попытки Вяч. Иванов. И когда символисты убедились в принципиальной невозможности символической драмы на сцене, тогда вопрос о дальнейших судьбах их метода в искусстве еще более обострился для них. Жизнь требовала все более четкого и ясного ответа. Символизм все время открещивался от него, считая, что он не обязан этого делать. Такое положение не могло продолжаться долго. История символизма доказала это.

И в теории и в практике драматургии символизма проблема марионетки была одной из центральных. Некоторые (А. Белый) считали, что метод превращения человека в марионетку есть метод технической стилизации в том смысле, что именно такой тип стилизации наиболее четко выявляет перед зрителем условность символической связи образа в драме с возможно большим устранением самих образов. Ведь в сценическом образе, как таковом, элементы художественной конденсации и, вместе с тем, материализации действительности достаточно сильны. Марионетка же не ответственна за происходящее. Механически копируя и автоматизируя человеческие действия, она является оружием переключения действия из реальной причинности в причинность чистой условности. А только такая причинность и возможна в идеальном мире символов, где образность конкретная должна быть тотчас же снятой.

Марионетка как «реализованный трафарет» (А. Белый) — идеал уничтожения реальных человеческих отношений условностью принципиально-невоплотимого.

Так создавался, методикой технической стилизации, замкнутый круг сцены, отъединенной от зрителя, живущей своей второй жизнью. У Метерлинка принцип марионетки нашел свое программное художественное воплощение. У Леонида Андреева этот же принцип был вульгаризирован. Но характерно, что и Блок и Белый отмечали, что именно Л. Андрееву удалось показать перевоплощение человеческого в призрачное и что именно в его призраках так много реального ужаса.

Проблема марионетки не ограничивается в драматургии символизма Метерлинком и Л. Андреевым. Между этими двумя именами, столь по-разному творчески разрешавшими ее, стоят все наиболее крупные представители символизма. Мимо принципа автоматизма, как стиля, не мог пройти никто. И поэтому и в трагедии о Лаодамии у Анненского, Сологуба и Брюсова, и в лирических драмах Блока, и даже в таких больших и зрелых произведениях, как «Роза и Крест» Блока или «Земля» Брюсова, и даже потом в таких уже поздних проявлениях драматургии символизма, как «Гондла» Гумилева или «Любовь и верность» Сологуба, принцип марионетки, автоматизированной психики, проявлен достаточно четко.

И в этом смысле проблема марионетки, автоматического мышления в драматургии символизма, была только началом того метода, который через десятилетие стал типичным в буржуазной литературе.

Но в разных случаях, у разных поэтов, в разные периоды их творчества лирика в драматургии брала на себя разнообразные функции. Укажем на наиболее характерные.

Уже в одной из ранних символических драм, в «Трех расцветах» Бальмонта, утверждаются обреченность любви, принципиальная невозможность воплощения в действительности человеческой мечты. Утверждения эти развиты Бальмонтом еще в очень примитивных, зачаточных формах. Диалоги героев намечают только самое общее, поверхностное разрешение основного конфликта. Но цикл лирических стихотворений, вкрапленных между второй и третьей (заключительной) сценой, подчеркивает, с одной стороны, условность самой ситуации, с другой — неразрешимость ее в условиях реальной действительности.

Легче всего взаимосвязь лирики и драматургии можно проследить в моменте непосредственного перехода одного начала в другое. Лирический хор семи девушек (Девушка-роза, Девушка-мак, Девушка-гвоздика и т. д.) поет на разные голоса о мгновенности любви; о том, что люди живут во имя этого мгновения; о том, что в трех расцветах (красном, желтом, голубом), символизующих катастрофическое становление любви и мечты, — все краски жизни и вся несчетность снов человечества. Мотив Девушки-гвоздики:

Мне желанен алый цвет,
Я горю, пылая, зная,
Что для грез возврата нет.

еще не нарушает гармонии мечты и жизни. Голоса девушек звучат пока согласно и бездумно. Но последняя песня, песня седьмой Девушки-Плакун-травы, вносит тревогу:

Странно слышать мне хваления
Торопливости минут,
Если долгие мучения
За восторг минутный ждут.
Странно видеть соблазнения
В том, что быстрый миг не ждет.
Так известно мне мучение,
Что во тьме одно мгновение
Дольше, чем под солнцем год.
. . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . .
И с мучительною радостью
Ожерелье ваших слов
Я бросаю, с этой сладостью,
С этой горечью их снов.
Я видала умирающих,

Достигающих до дна,
Не хочу я снов пленяющих, —
Что мне солнце, в красках тающих,
Что мне желтая луна.
Ваша греза безотчетная,
Ваша страсть — лишь миг жива,
Но навеки — глушь болотная,
Век дрожит Плакун-трава.

Окончив песню, Девушка-Плакун-трава встает и, обменявшись долгим взглядом с Еленой, уходит в лес. За ней остальные шесть девушек, вставая, уходят, не смотря на Елену, вслед за седьмой девушкой, и глухим голосом договаривают свои строки:

Солнце в морской неоглядности тонет,
Темные пропасти Солнце хоронят.
Ночь наступает, окончился час,
Свет еще светит, но вечер погас[39].

Последние лирические реплики и авторские ремарки сигнализируют нарастающую тревогу, неизбежную гибель. Все остальное (и финал второй картины и вся третья картина) — драматическая реализация того, что уже



АЛЕКСАНДР БЛОК. «РОЗА И КРЕСТ»
Эскиз М. Добужинского к неосуществленной постановке в Художественном театре, 1916 г.
Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

было намечено в своих узловых пунктах в конфликтности лирических тем шести девушек и седьмой, Плакун-травы.

Но лирика не только символизирует неизбежность гибели, она не только пунктиром намечает основные идейно-сюжетные узлы. Она символизирует также то «несказанное», что по самой трансцендентной природе своей не может быть реализовано в драматическом действии и что поэтому неизбежно должно оставаться в пределах узко-субъективного, лирического. Разные цвета девушек должны воплощать символику утонченности чувств героини (Елены); их принципиальную внеположность всему обыденному, претендующему на канонические драматургические формы. Лирика в драматургии символизирует также принципиальную противопоставленность жанров, призванных обслуживать два разных мира, враждебных в своей сущности друг другу.

Уже у Бальмонта лирика в драматургии стремится к расширению изобразительных средств, прежде всего живописных. Поэтика символизма считала, что элементы символизации, посредственно представленные в жизни (бытие в пространстве образа), даются в живописи непосредственно (наличность образа, изображенного на плоскости). Эта непосредственность художественной данности сближала для них, в известной степени, элементы живописные с элементами музыкальными. А. Белый в статье «Принцип формы в эстетике», проводя аналогию между элементами теоретической химии и элементами формы в искусстве, писал о том, что «жидкому состоянию тел аналогична формы живописи. Жидкость не имеет формы. Она принимает форму сосуда и стремится разлиться по плоскости. Молекулы жидких тел свободно вращаются друг вокруг друга, хотя еще взаимное скрепление не уничтожилось. Живописец, изображая образы на плоскости, не нуждается в большом количестве инертных масс для воплощения своих замыслов. Убыль инертной массы идет здесь на усложнение световых колебаний цветовыми, ибо в живописи цвет важнее света» [31].

В лирике «Трех расцветов» движение нарастающей катастрофы, обусловленное сменой лирических мотивировок и чередованием живописных пятен, все время идет по параллельным плоскостям. Здесь попытка синтетической, музыкальной драмы еще только намечена, поэтому композиционные элементы скреплены механически. Их взаимообусловленность еще достаточно примитивна. И только в последней картине встречи Елены с поэтом и их смерти мертвый лунный свет, заливающий уединенный замок, горы и фигуры влюбленных органически символизируют основной замысел Бальмонта: любовь обречена; подлинное чувство искупается только смертью. Уже раньше, в финале второй картины, болотный неживой лунный свет Девушки-Плакун-травы сигнализировал неизбежность трагической развязки. Завершение непосредственно драматического действия только подтвердило то, что уже было задано в лирике, как предчувствие, как первое эхо надвигающейся гибели.

И так же, как лирика обязана в музыкальном чередовании ритмов и мотивов предворять сценическую ситуацию, так же и живописные элементы должны их акцентировать своими средствами. Драматургия, как таковая, не может дать полностью ощущения больших световых плоскостей. Поэтому неизбежна конденсация их в лирических вставках, в отдельных цветовых пятнах, совпадающих в своем смысловом звучании с «пятнами» лирическими. Их роднит не только возможность жанровой многопланности, синтетического охвата того или иного события. Их роднит также стремление к тому, что А. Белый формулировал, как «убыль инертной массы», как «усложнение световых колебаний цветовыми».

Иначе говоря, если задача драматургии заключается в предельном перевоплощении действительности средствами сценического развития образа

и действия, то в тех случаях, когда канонизированные формы театра не могут выполнить ее, лирика, музыка и живописные пятна взрывают натуралистические традиции во имя высших, идеалистических ценностей. Совершенно естественно, что отразить эти ценности они могут только в очень скупых и предельно емких внетеатральных формах, ибо иначе театр перестанет вообще существовать. Отсюда требование отдельных бликов и в лирике и в живописи. Функция их одинакова. Как только драматургия чувствует необходимость в непосредственном показе потустороннего, как тотчас же от реальной давности начинают протягиваться зыбкие мостики лирического и живописного, с гораздо большими возможностями нюансировки, ставящие проблемы, по самой природе своей чуждые реалистической действенности театра.

Так, пытаясь строить свою теорию и практику драматургии, символизм одновременно искал опорных путей, которые помогли бы ему отказаться от встречи на «линии огня» с насущнейшими проблемами жизни.

Как и в «Трех расцветах», и в драмах И. Анненского лирика в драматургии построена на чередовании циклов, внешне сохраняющих диалогические формы. Так построены «музыкальные антракты» в «Лаодамии», где лирические циклы совпадают с композиционными особенностями развития самого действия. Несколько в ином плане развернута лирическая линия в «Фамире Кифареде». Здесь движение ее типично. Поэтому остановимся на ней несколько подробнее.

Лирика вступает в свои права тотчас же после второй сцены, когда уже выявился трагизм ситуации. Нимфа, мать Фамиры Кифареда, рассказала старухе-кормилице о своей горестной судьбе. Первые контуры конфликта уже намечены в процессе первичного развития действия. Уже завязаны первые сюжетные узлы. Уже основные герои выступают в своих характерных чертах. И тут же хор менад запевает свою первую песню страсти и любви. Тема эта резко контрастирует всей сложившейся ситуации. Если вокруг Фамиры уже начинают ощущаться первые тучи надвигающейся грозы, то лирические фрагменты безоблачны в своей чувственной устремленности. Лирическая тема бездумной отдачи себя во имя земных радостей движется наперерез теме нарастающего конфликта, обреченности мечты и дерзновения в условиях реальной действительности. Темы контрастируют не только в плане резкой противопоставленности мотивировок, но и в плане противопоставленности ритмов.

Хор *(из лесу):*

Эвий, о бог, разними наш круг,
Видишь, повис
Обруч из жарких, из белых рук...
О, Дионис!

Нимфа *(проводит рукой по лицу):*
Как чад полуночных хотений,
И диких роз, и нежных смут,
Уйдите, радостные тени:
Вас не хотят, вас не поймут!..

Противопоставление тем снова намечается в пятой сцене, после того, как между Фамирой и его матерью произошло решительное объяснение, и после того, как обозначилась уже, на ряду с материнской радостью, преступная страсть к сыну. Столкнулись две страсти. Хор менад снова поет о ночном и радостном безумии дионисовых плясок; реплики же Нимфы пронизаны отчаянием.

Вакханка:

Небесная, прости!
И, как сейчас, всегда тебе цвести!
Но объясни нам, если только смеем,
Мы, нимфа, знать, какой же бог лелеем
Тобою здесь? И если сын, ему
Ты молишься зачем же, не пойму.

Нимфа:

Ты не поймешь меня, безумной, точно.
Ты бросила ребенка, — я нашла.
Ты факел свой затеплишь полуночный, —
Я свой сожгла, менада, весь сожгла...

С одной стороны, забвение страсти, не знающей преград, с другой — глухая обреченность, отчаяние людей, ищущих воплощения своей высокой мечты (Фамира) и преступного нарушения этических норм человеческого общежития (Нимфа).

В третий раз конфликтность тем появляется в десятой сцене, когда уже в ходе самого действия близок к разрешению и другой основной конфликт драмы: соперничество Фамиры и муз (первый конфликт: любовь матери и женщины нарастает параллельно второму). И снова драматические реплики контрастируют лирическим:

Хор:

Бубна тяжкому гудению
Вторить будет лес, волнуем:
Дни там будут таять тенью,
Ночи — сладким поцелуем.

Фамира:

В травах таяся, залоснится щит,
Залоснился щит,
О, бред!
И моей, Кифаред,
Он тоскою звучит,
О, бред!

И, наконец, вся четырнадцатая сцена отдана вакхическому безумию лирики, безраздельному утверждению весны и счастья, когда голоса менад и сатиров славят ночную страсть, трепет здоровой и горячей плоти, — для того, чтобы, уже как отдаленное эхо, противопоставить этим голосам в следующих двух сценах мрачное отчаяние Нимфы и реплику Фамиры, резко акцентирующую принципиальную враждебность двух миров, лирического мира страстей и любви, упоения и радости, и мира жестокой и тусклой данности, ограниченности творческих возможностей человека.

Фамира:

О, я стыжусь
Минутного похмелья. Поцелуи
Волнуют кровь, и сладко, но от них
Гармония бледнеет, и в досаде
Она ломает руки и бежит
В дремучие леса — к косматым корням
И филинам глухим...

Итак, вся лирическая энергия «Фамиры Кифареда» отдана прославлению вакхического безумия; вся драматургическая линия посвящена раскрытию конфликтности мечты и жизни (основной тип конфликтности драматургии символизма).

Такое сознательное противопоставление лирического драматическому встречается в драматургии символизма сравнительно редко, ибо основная задача лирики, как мы уже говорили, — акцентирование, своеобразная конденсация действия. Но даже в тех случаях, когда лирика сознательно противопоставлена действию (как в «Фамире Кифареде»), она даже в этой противопоставленности своей сохраняет свою основную функцию: она всегда подтверждает тезис принципиальной враждебности двух миров — мира эмпирического и идеального. Анненский осуществляет этот тезис несколько своеобразно. В лирической ткани «Фамиры Кифареда» прямого указания на изначальную антиномичность мира мечты и мира жизни нет. Наоборот, лирика как будто утверждает единственно возможную радость: радость земного счастья, земной любовной жертвенности. Но это только для того, чтобы самим движением нарастающей катастрофы раздавить эту радость. Тупая покорность Фамиры, сознание свершившегося страшного рока только углубляют разрыв между земной устремленностью лирического и трагической обреченностью Фамиры. Фамира гибнет не только потому, что он осмелился соперничать с музами, но и потому, что он прошел мимо того, что утверждалось лирикой, как единственная возможность человеческой радости (радость мгновения). Но иначе он поступить не мог. В этом и было его высокое предназначение, как поэта.

В «Фамире Кифареде» так же, как и Бальмонт в «Трех расцветах», Анненский стремится к синтетической драме, в которой лирика, музыка и живопись органически развивали бы, каждая своими средствами, движение основного конфликта. Но если у Бальмонта попытки живописные не идут дальше наивного аллегоризма, то у Анненского они значительно сложнее и утонченнее (так же, как и у Сологуба). Каждая из сцен окрашена своим цветом. Смена цветовых плоскостей символизирует не только время действия (от зари до зари), не только разные отрезки развертывания его, но и ту основную эмоциональную и смысловую настроенность, которой добивается автор в каждой из сцен. Авторские живописные ремарки, вроде: «еще багровых лучей», или «голубой эмали», или «белых облаков», в каждом случае предшествующие обычным авторским ремаркам, сигнализируют движение темы. Эта сигнализация, по существу, родственна сигнализации лирических вставок. Их функция, в конечном счете, одинакова. Там, где поэт бессилен в драматической передаче утонченной гаммы своих настроений, там игра красок заменяет ему диалог. Так же, как и лирика, живописные пятна конденсируют основные смысловые и сюжетные узлы и разрешают эмоциональную напряженность. Живописные пятна являются эквивалентами музыкальной лирической темы. Образы должны множиться и усложняться, рождая ряды двойников, для того, чтобы потом, в общей композиции действия, дать возможно более четкое ощущение мелодической формы, отображающей идеи, по существу своему бесплотные и бесконечно зыбкие. Это и было своеобразной проекцией в драме того «чистого движения» музыкальной синтетической структуры, о которой мечтали в музыке Скрябин и в живописи Чурлянис и которую символизм пытался воплотить и в драматургии.

В тех случаях, когда лирические вставки не развернуты в циклы или не занимают целых сцен («Фамира Кифаред»), функция их остается той же. Лирическое существует в виде отдельных строф, стихотворений, романсов, эпизодически вкрапленных в диалогизированную прозаическую или стихотворную речь. Но если их «пространственный» удельный вес сужен в срав-

нении с драмой первого типа, то тем более емкими и значимыми в идейно-смысловом плане становятся они. Как и в лирической драматургии первого типа, так и в лирической драматургии второго типа их роль сводится к акцентировке самых субъективных, затаенных замыслов автора, замыслов, по существу, не воплотимых на сцене. В других случаях, именно в этих эпизодических лирических вставках, находит свое наиболее яркое и полное воплощение идея драмы. Порою именно в них наиболее ощутима та музыкальная настроенность, которая, как эхо, звучит на протяжении всей пьесы и для которой стиховая форма, несколько автономная во всей драматической структуре, является наиболее удобным способом отображения основного замысла.

Теоретиками символизма уже давно было отмечено, что именно принцип музыкального начала, музыкальной повторности, явился для всей школы символизма откровением о существовании, на ряду с внешним миром, миров иных, незримые энергии и прообразы которых могут быть выявлены (условно!) и в драме, но для которых лирика является наиболее родственной и адекватной декларацией символического восприятия мира.

Покажем на нескольких примерах роль и идейную сущность такого типа как будто случайных лирических вставок.

В драме Сологуба «Ванька-ключник и паж Жеан» действие развертывается все время в двух планах: на княжеском дворе в России и в некоем иноземном графском замке. Все персонажи, место и время действия, да и самый параллелизм его условны. Идея драмы, как и всех трагедий Сологуба, — обреченность любви, власть темного и страшного рока над чувствами и мыслями людей. Драма эта занимает несколько особое место в творчестве Сологуба. Он попытался в ней приблизиться к формам народного театра. Кроме того, именно в этой драме с наибольшей полнотой и обнаженностью показан принцип двойного бытия, угнетающей повторности человеческих чувств.

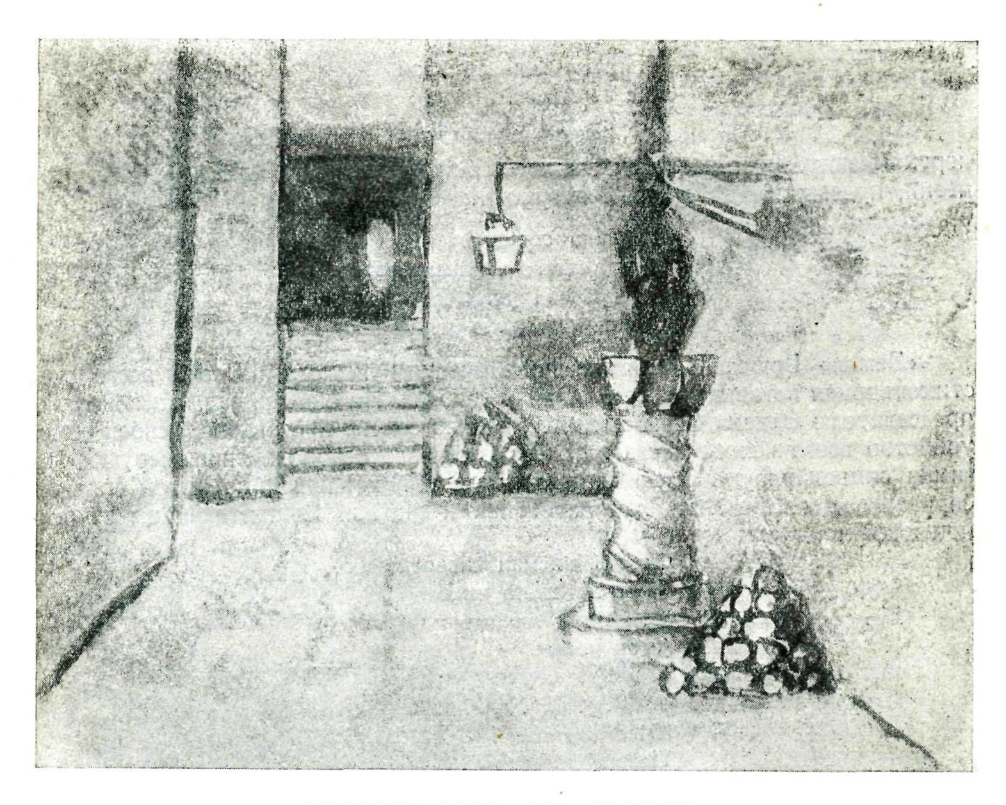
Мы сейчас не будем говорить о том, насколько удалась Сологубу попытка приближения к формам народного театра. Укажем только на то, что если в «Даре мудрых пчел» собственно-лирическое занимало сравнительно много места, то в «Ваньке-ключнике и паже Жеане» пространственно лирика сведена к минимуму. Только две предсмертные песни Ваньки и пажа являются, по существу, подлинно-лирическими вставками. Но в этих песнях, перекликающихся, как эхо, и заключена философия драмы.

Ванька:

Да, хорошо у меня, молодца, было пожито,
Да, хорошо было цветное платье изношено,
Да, приупимо было у молодца, приуедино,
Да и в красне, в хороше приухожено,
Да и в зеленом-то саду приугулено... и т. д.
Бывало, меня князь любил, жаловал,
А нынче на меня скоро прогневался,
Ведут молодца на лютую казнь!

Паж Жеан:

Все непрочно в жизни нашей,
И любовь бывает зла.
Счастье пил я полной чашей,
Жизнь моя была светла.
Я любил графиню больше,
Чем позволено пажу, —
И за то мне жить не дольше,
В смертный путь я ухожу.



АЛЕКСАНДР БЛОК. «РОЗА И КРЕСТ»
Эскиз А. Арапова к неосуществленной постановке, 1918 г.
Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва

Часто губит нас безделица.
Пьешь ли, душу веселя,
И уж ждет тебя виселица
И позорная петля.

Именно в этих лирических фрагментах нашла свою наиболее четкую формулировку мысль о бренности всего земного, в котором любая, предопределенная роком случайность уродует счастье.

Но если в «Ваньке-ключнике и паже Жеане» счастье это очень примитивно, стоит на грани животных инстинктов, то в одной из последних драм Сологуба, в «Любви и верности», вся ситуация иная. Мавр Абен-Гамет, прибывши в Гренаду для осуществления своих замыслов о мести и освобождения своей родины от насильников-испанцев, влюбляется в Бланку, дочь герцога де Санта-Фе, верховного правителя и наместника испанского трона. Любовь Бланки и Абен-Гамета кончается трагически, ибо верность своему долгу и голосу крови становится на пути их горячего, высокого и взаимного чувства. В стихотворную диалогическую речь трагедии вкраплено несколько лирических вставок: романсы Бланки и романсы Лотрека (пленного французского рыцаря), Абен-Гамета и дон-Карлоса (брата Бланки).

Все основные персонажи обмениваются песнями, как ударами судьбы. Интересно, что все пять романсов исчерпывают основные мотивировки «Любви и верности». В первом романсе Бланки — предчувствие неминуемого трагизма. Во втором — прославление запретной радости любви. В романсах дон-Карлоса, Лотрека и Абен-Гамета — мотивы долга, чести и любви к своей родине и ее героическому прошлому. Через все песни проходит лейтмотив судьбы, наиболее четкий в заключительной строфе баллады Абен-Гамета:

Чертог Абенгарада
Сквернит испанец злой.
Нас не спасла отвага
Так велено судьбой...

перекликающейся с заключительной строфой романса Бланки из ее первой песни, предваряющей трагизм ситуации:

Алфиама обещала
Другу много нежных встреч,
Но прервал удар кинжала
Обольстительную речь [32].

«Земля» Брюсова написана прозаическим диалогом. В ней всего одна стихотворная вставка, повторяющаяся дважды. Но она принадлежит Теотлю, председателю Ордена Освободителей, вождю секты, поставившей своей целью убийство всего человечества во имя радостного освобождения смертью. Оба гимна символизируют идею драмы; в них с наибольшей полнотой сконденсированы идеалы смерти, как радостной и светлой избавительницы от земной юдоли:

Смерть, внемли славословию!
Ты — нетленно чиста!
Сожигают любовью
Твои уста.
. . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . .
Счастлив тот, кто изведал
Лезвие твоих губ,
Кто свободен, кто предал
Огню свой труп.

В этом смысле почти все лирические вставки в драматургии символизма варьируют основной мотив песни Гаэтана из «Розы и Креста»:

Сдайся мечте невозможной,
Сбудется, что суждено.
Сердцу закон непреложный —
Радость — Страданье одно!

Но важно не только это стремление лирики в драматургии символизма к максимальной идейной концентрации, к умению воплощать в себе «подтекст» пьесы, к умению сигнализировать основные контуры движения и нарастания конфликта, к умению оправдать принципиальную невоплотимость на сцене субъективной воли художника, иначе говоря, к умению лирически утеплить то, что А. Белый справедливо называл «уродством символической драмы». Важно также и то, что лирические вставки всегда появляются в наиболее ответственных пунктах развития драматического сюжета; они всегда сигнализируют решающее изменение ситуации, либо завершают, обобщают ее.

То же и в «Любви и верности» и в «Трех расцветах» и т. д. и т. д. В отдельных случаях (например, в «Путнике» Брюсова) автор не прибегает к помощи лирики. Но характерно, что в символических драмах такого типа сама сценичность действия становится предельно-условной и реплики основного героя превращаются в монологическую стихотворную речь.

---

Лирика в драматургии символизма значима не только в стихотворных вставках, структурно отличных от диалогизирований стихотворной или прозаической речи. Влияние лирического начала легко проследить и в авторских ремарках.

Общеизвестны лирические ремарки Блока типа: «Бесконечная равнина. Кое-где блестят вдоль речного русла тихие заводи — след частых осенних разливов; за купами деревьев серебрятся редкие кресты церквей. Где-то вдали — сигнальные семафоры, сменяющие зеленые и красные огни, указывают направление железнодорожной линии. Оттуда изредка доносится глухой ропот и свист ползущего поезда. За полями — светлые осенние леса и тихое зарево очень далекого пожара. На горизонте — неясные очертания фабричных труб и городских башен. Справа — часть резной решетки парка с калиткой. За нею — сквозь бледное золото кленов серебрятся осенние пруды и в глубине, в полускрытых камышах, покачивается сонный белый лебедь» («Песня судьбы» — картина пятая). Или: «Все бросились в ужасе в разные стороны. Рыцарь споткнулся на деревянный меч. Дамы разроняли цветы по всей сцене. Маски, неподвижно прижавшиеся, как бы распятые у стен, кажутся куклами из этнографического музея. Любовницы спрятали лица в плащи любовников. Профиль голубой маски тонко вырезывается на утреннем небе. У ног ее испуганная, коленопреклоненная розовая маска прижалась к его руке губами. Как из земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену, простирая руки к Смерти. По мере его приближения черты ее начинают оживать. Румянец заиграл на матовости щек. Серебряная коса теряется в стелющемся утреннем тумане. На фоне зари, в нише окна, стоит с тихой улыбкой на спокойном лице красивая девушка Коломбина» («Балаганчик»).

По существу, это небольшие лирические стихотворения в прозе, в которых либо акцентируется основной символ («лебедь» из «Песни судьбы»), либо автоматизм персонажей и действия (приведенная реплика из «Балаганчика»), либо принципиальная невоплотимость мечты поэта в сценическом действии, поиски обходных путей в импрессионистических зарисовках пейзажа, ситуации, жеста и т. д.

Ремарку, как лирический эквивалент действия, встретим мы и у всех других символистов (за исключением некоторых, например, Брюсова), пытавшихся работать в области драматургического воплощения капризного и зыбкого своего восприятия мира.

У Сологуба: «У темных, но широких ворот в царство Аида плещутся тяжелые волны Леты. Шелестит камыш, и шелест его иногда слагается в слова, и другие порою доносятся темные речи. Печальное место, лишенное ясного неба и светлой дали. Все туманно и мглисто, все кажется плоским и неподвижным, словно является тенью на экране. Освещение пепельно-серое; изредка над говорящими вспыхивают яркие фиолетовые лучи, не колеблющийся, неживой свет закованной, заколдованной молнии. Из челна Харона на берег Леты выходит бледный рой вновь умерших. Тени предков встречают их, те и другие движутся медленно, и движения их кажутся расчлененными на ряд неподвижных поз» («Дар мудрых пчел» — действие первое). Характерен в этой ремарке ярко выявленный принцип ритмизированной прозы, дающей не только первичный эмоциональный фон, но и предваряющей основные мотивы развертывания стихотворных лирических вставок в дальнейшем развитии действия.

У Бальмонта: «Елена и Юноша, оба на утре своих дней, с красотою скорее апрельской, чем майской, веселые, смеющиеся, проходят по лесной прогалине, образующей передний фон, наклоняются, срывают цветы, подбирают стебель к стеблю, бросают цветы, ищут новых, садятся, снова встают, уходят, возвращаются, ускользающим взглядом смотрят друг на друга, но как будто все время видят не друг друга, а только весенний лес кругом грезы собственного сердца» («Три расцвета»). В данном случае реплика прямо указывает, что действие посвящено не раскрытию объективной данности, а только условному показу «грез собственного сердца», субъективной воли художника.

У И. Анненского: «Расходящийся туман освобождает Нимфу. Она темноволосая и несколько худая. Лицо, с блуждающей, точно безысходной улыбкой, — у нее молодое и розовое, но наклонно быстро бледнеть под влиянием как-то разом потухающих глаз. Треугольник лба между двумя гладкими начесами томительно бел. Движения нервны. На ней широкая одежда — цвета морской воды. Фата прозрачно-травянистая и отдает серебром, и пояс, похожий на стебель. Ноги белые и очень малы, но след широковат и ступня растоптана». Пример типичного лирического портрета, в котором все противоречит объективным условиям сценического показа, начиная со следа ступни и кончая томительной бледностью лба.

По тому же принципу лирического фона построены не только многие реплики, предваряющие действие, но и реплики, означающие переход от одной ситуации к другой внутри той или иной сцены или картины. Одну из таких реплик Блока мы уже привели. Приведем еще несколько примеров.

У Сологуба: «Король (нахмурившись, точно бог перед грозой): Радовали прежде, а теперь мне с вами горе» («Ночные пляски»). Или: «Пока король говорит, самая веселая королевна, смеючись из-за столбика точеного сколь много высунулась, что скоморох, по верхам глядючи, ее увидел. Началась у них, во время последующих речей, очами переглядка и руками перемашка, словно бы так они разговаривали». Пример реплики, построенной на стилизованном сказе. Или у И. Анненского: «Тучи расходятся—видно, что где-то вдали идет дождик, блестящий и парный» («Фамира Кифаред» — сцена вторая).

В чем смысл этих реплик, построенных по лирическому принципу? В том, что они, как и стихи, акцентировали своими средствами общую тенденцию драматургии символизма: стремление к показу мимолетных явлений, капризной игры воображения, нюансов; показу действительности трансцендентной, невоплотимой в театре. Отсюда игра на цветовых пятнах лирических вставок, своеобразная система сигнализации потустороннего, непознанного. Лирическая иллюзорность заменяет обязательность и общественную ответственность творческого процесса поэта. Герой драмы, изолированный от подлинно-человеческого и прогрессивного, спасается от жизни на боковых тропинках лирической реплики. Мы привыкли видеть в реплике, в нескольких скупых и четких указаниях автора, отправные точки для развития напряженного действия, реализующего себя в диалоге. Символисты убегали в лирическое, как эквивалент диалога, чтобы сохранить за собой право субъективной, идеалистически понятой воли поэта, автономной в замкнутом мире театрализованной условности так же, как и в непосредственно-лирическом, где субъективности предоставляется наибольший простор. Диалог, призванный служить общению героев, в символической драме неизбежно приводит к взаимной отчужденности, непониманию, глухой враждебности друг к другу. В системе символизма художественные образы не являлись копиями определенных свойств или сторон действительности, а только иероглифами, за которыми должен был ощущаться иной мир. Что же оставалось делать героям символической драмы, как не обмениваться друг с другом лирическими намеками, внешне напоминающими формы сценического диалога, а по существу своему бесконечно далекими от него?

В этом смысле символическая драма представляет собою наиболее характерный образец драмы «закрытого типа» (пользуемся терминологией О. Вальцеля).

Поэтому попытки постановок символической драмы на сцене, в конечном счете, кончались неудачей и не имели большого общественного резонанса даже в тех случаях, когда они, как попытки экспериментальные, представляли большой интерес (Мейерхольд, Евреинов и т. д.).

Прогрессивная буржуазия, в борьбе с литературными канонами феодализма, в XVIII в., впервые в истории нового общества, поставила во весь

рост проблемы человеческого трагизма. Ее драма жила поэзией будней, вопросами семьи и морали. Добродетельный буржуа, крестьянин и бедняк были героями ее сцены. Сочувствие человеческому горю было основным стимулом действенности ее театра. Прошло всего полтора столетия. И если Дидро еще имел право с гордостью писать в своем трактате о драматической поэзии, обращаясь к поэтам: «О, драматические поэты! Истинное одобрение, к которому вы должны стремиться, не в тех рукоплесканиях, что разражаются внезапно, после блестящего спектакля, а в том глубоком вздохе, что исходит из души после невольного и долгого молчания и облегчает ее. Есть впечатление еще более могучее, и вы поймете его, если рождены для своего искусства и чувствуете всю его волшебную силу: это как бы владычество над народом. Тогда смятение, неуверенность, растерянность и колебания воцарятся в умах, — и ваши зрители будут подобны людям, которые при сотрясении земного шара видят, как колеблются стены домов, и чувствуют, как почва ускользает из-под ног».

Перед поэтами своего класса Дидро смело ставит задачи «владычества над народом». Драматургия, воплощающая прогрессивные интересы всего общества, имеет право на власть. Поэтому Дидро смело ждал зрителя, у которого старая почва ускользала из-под ног; зрителя, для которого уже рушились привычные стены и который чувствовал и любил революционную обстановку; для которого земной шар уже сотрясался и уже проступали первые контуры нового мира. Пафос утверждения драматической поэзии был обусловлен у Дидро, как и у большинства буржуазных просветителей его времени, сознанием обреченности старого мира; пониманием материи, как единственной силы, формирующей природу и человека; активной помощью в разрушении феодального строя и предрассудков старого общества.

Пафос драматической поэзии символизма тоже был обусловлен пониманием обреченности. Но это понимание было порождено иной ситуацией, иными классовыми предпосылками. На ряду с пониманием неизбежности гибели буржуазной культуры, — боязнь нового; ненависть к действительности; отрицание материализма во имя тех ценностей, против которых в свое время боролся Дидро; боязнь революционного зрителя.

---

В связи с проблемами мифотворчества в драматургии символизма интересны драмы Блока. Двойственность творчества Блока характерна и для его драматургии. Если первые лирические драмы Блока и «Песня судьбы» были, в основном, прогрессивным фактором, то «Роза и Крест» воплощает в себе основные тенденции, характерные для всего символизма в целом.

В предисловии к первому изданию своих лирических драм Блок писал: «Лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат жизни. В лирике закрепляются переживания души, в наше время, по необходимости, уединенной. Переживания эти, обыкновенно, сложны, хаотичны; чтобы разобраться в них, нужно самому быть «немножко в этом роде». Но и разобравшийся в сложных переживаниях сложной души не может похвастаться, что стоит на твердом пути». Переходя к уточнению вопросов, важных для него в процессе работы над драмами и к выяснению их значимости, Блок указывает на то, что «вся сложность современной души, богатой впечатлениями истории и действительности, растленной сомнениями и противоречиями, страдающей долго и томительно, когда она страдает, пляшущей, фиглярничающей и кощунствующей, когда она радуется, — души, забывшей вольные смертные муки и вольные живые радости, — разве можно описать всю эту сложность? Имея все это в виду я считаю необходимым оговорить, что три маленькие драмы, предлагаемые вниманию читателя, суть драмы лирические, т. е. такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения — только представлены в драматической форме. Никаких идейных, моральных или иных

выводов я здесь не делаю... Все три драмы объединены насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с романтизмом, с той трансцендентальной иронией, о которой говорили романтики... Несмотря на крупные технические недочеты, я решаюсь собрать их в отдельную книгу: мне кажется, здесь нашел себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению».

В этом программном документе Блок откровенно говорит о том, что его драмы никуда не зовут и ничему не учат; что они только в драматической форме рассказывают о блужданиях отъединенной, антиобщественной лирики, что поэтому никакой подлинной действенности в них нет. Блок, как всегда, честно констатирует факты там, где другие предпочитают отмалчиваться или сознательно искажают их.

Но, объективно, несмотря на свой узкий лиризм, первые драмы Блока были прогрессивным фактором в истории русского символизма. Прогрессивность их определялась теми внутренними, деструктивными тенденциями, которые они несли в себе. Блок говорит о «трансцендентальной иронии», о «насмешливом тоне». Для нас важно то, что ирония была направлена в них, в первую очередь, против мистики. И в «Незнакомке» и в «Балаганчике» разоблачается внутренняя пустота мистицизма. Кукольные механизмы так же, как и метод резкого противопоставления мечты и действительности,— все это помогает автору показать подлинный облик мечты, претендующей на полную автономность в мире реальных общественных отношений. Но дело не только в этом. Первые лирические драмы не только разоблачают, но, в сущности, и обвиняют мистику в отрыве от действительности. Они насыщены немым укором по адресу литературной школы, претендовавшей на ведущую роль в формировании общественного сознания.

Если драматургия символизма мистифицировала действительность, то Блок в своих первых драмах, разоблачая мистику, разрушает основу этой мистификации; этого мифа о действительности. Никаких положительных задач Блок не выдвигает. Да он и не мог их выдвинуть в рамках самого символизма. Но даже борьба внутри символизма имела, в свое время, огромное значение. Блок своими первыми лирическими драмами взрывал символизм изнутри. Это хорошо понимали и учитывали сами символисты. Это неизбежно приводило к дифференциации символизма. И в этом заключалась положительная, прогрессивная функция творчества Блока в период 1906—1908 годов.

В первых лирических драмах — своеобразное влияние революции 1905 г. В этом смысле они — органическое продолжение настроений, характерных для второго тома стихов. В «Нечаянной радости» Блок жадно стремится к земле. Он уходит от антиобщественной романтики периода Прекрасной Дамы. И лирические драмы, разоблачая внутреннюю пустоту и обреченность такой романтики, помогают росту оптимистического мироощущения. Блок мужает, как поэт и гражданин. И первые лирические драмы — необходимый для поэта этап в процессе его приближения к действительности.

Лирический пафос этого сближения с действительностью еще более резко и четко проявляет себя в «Песне судьбы». Если первые драмы — драмы лирические, то «Песнь судьбы», в известной мере, можно было бы назвать драмой социальной. Работа над этой драмой совпала с известными статьями Блока о народе и интеллигенции, с циклом стихов, посвященных родине. С окончанием «Нечаянной радости» Блок мучительно пытается разрешить ряд важнейших вопросов, связанных с судьбами интеллигенции в революции, с тем новым положением, которое создалось в России после революции 1905 г. И Блок разрешает эти вопросы смело и честно, так, как их не разрешал никто из символистов. И в этом заслуга Блока в истории

нашего символизма. В драме «Песня судьбы» Блок зовет к единению с народом, к «опрощению», к окончательному разрыву с гибнущей буржуазно-капиталистической культурой.

Для «Песни судьбы», как и для всей драматургии символизма, характерна мистификация действительности. Блок не знает и не видит движущих сил первой русской революции. Для него они в раскольничьем, религиозном движении. Так мифом о раскольниках подменяет Блок подлинную природу революции. Но характер этого мифа в драме Блока иной, чем



АЛЕКСАНДР БЛОК. «РОЗА И КРЕСТ»

Эскиз А. Арапова к неосуществленной постановке, 1918 г.

Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва

у других символистов. Оставаясь в пределах мистификации, Блок ставит проблемы большого общественного значения. И уже одна попытка такой постановки вопроса имела свое значение объективно-прогрессивного фактора. Блок в «Песне судьбы» пытался вырваться из узкого круга лирических переживаний. И в этом смысле он был прав, когда писал в своей декларации о том, что душа его «идет к обновлению».

Ни к какому реальному пониманию народности в «Песне судьбы» Блок не пришел. Он и не мог притти к нему, оставаясь в пределах методики символизма. Но романтика «Песни судьбы» несет в себе стремление к пони-

манию и творческому отображению реальных процессов. И такая попытка, в условиях внутренней дифференциации символизма, начавшейся тогда уже в достаточно резких формах, сыграла свою большую положительную роль.

Какова бы ни была оценка «Розы и Креста», эта вещь остается замечательнейшим произведением драматургии русского символизма, ее вершиной. Понять подлинную ее значимость в эволюции Блока и ее роль в драматургии всей школы можно только в связи с основными тенденциями драматургии всего русского символизма.

Мы уже указывали на то, что одной из центральных проблем драматургии символизма была проблема мифа. Маркс в своем введении к «Критике политической экономии» указывал на то, что в греческом искусстве миф был предпосылкой и материалом. Почему? Потому, что, не обладая господством над силами природы, греки подчиняли и формировали ее силой воображения. Отсюда гармоничность греческих мифов, их вечная прелесть. Миф, как форма творческого, созидательного воображения, становится классическим наследством, в известной мере нормой творческого познания.

Но то, что было органично в эпоху расцвета греческого искусства, приобретает иную функцию в эпоху упадка капиталистической культуры.

В греческом искусстве проблема мифа была органически связана с проблема мифа ощущалась тем острее, чем глубже становились формы и методы жения, творчески преодолевал ее, постольку катарсис был очищением в подлинном смысле этого слова. Драматургия греков не знала конфликтности человека и государства; личности и общества; свободы и необходимости. Поэтому идея судьбы не имела в греческом искусстве того пессимистического характера, который так типичен для драматургии символизма. Судьба у греков — только своеобразная персонификация еще неведомых сил природы. Судьба наказывает человека тогда, когда он нарушает извечно данную норму, гармонию отношений человека и природы, человека и общества. И человек подчиняется такой судьбе; он понимает и оправдывает ее высшие законы. Отсюда понимание катарсиса, как священного освобождения от хаоса.

Принципиально-иное понимание идеи судьбы в драматургии символизма. Маркс подчеркивал, что миф разрушается капитализмом: «Разве тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа?» («К критике политической экономии»). «Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; поэтому она исчезает с появлением действительного господства над этими силами природы» («К критике политической экономии»). В чем же вечная обаятельность греческой мифологии? В том, что она постулировала власть «внутри общества». Понятие же власти в эпоху капиталистической цивилизации неизменно постулируется либо вне общества, либо над ним. Такие отношения типичны не только для понятия власти. Они охватывают все формы человеческих отношений, изуродованных и мистифицированных капиталистической цивилизацией.

Попытки мифотворчества в драматургии символизма были одной из утонченнейших форм мистификации. В основном они были вызваны, как и все проявления упадочной буржуазной идеологии, страхом перед действительностью, боязнью творческого раскрытия социальных корней общественных явлений, желанием спасти себя в мире призраков. В символизме проблема мифа ощущалась тем острее, чем глубже становились формы и методы классовой борьбы между пролетариатом и буржуазией. Сущность мистификации и заключалась в том, что одни формы конфликтности заменялись другими; формы реальные — формами выдуманными. Антагонизм мечты и

действительности, свободы и необходимости, человека и государства подменял антагонизм классов.

В интересной работе Г. Лукача, посвященной анализу эксцерптов Маркса из «Эстетики» Фишера, есть одно очень важное указание на то, что Маркс обратил внимание на толкование Фишером современной эпохи, как эпохи «светски свободной» фантазии в противоположность «религиозно-направленной» [33]. В связи с теорией мифа в современности у Маркса, такое указание приобретает тем больший интерес, что оно проливает свет на роль мифа и в драматургии символизма. Мифологема в Греции была религиозно-направленной. Иной она и не могла быть, ибо она была художественной реализацией религии. Крупнейшие теоретики символизма пытались и свое понимание мифотворчества сделать религиозно-направленным. Но такая попытка была заранее обречена на неудачу, на что указывали сами символисты. Оставалась только одна форма развития мифотворчества: форма «светски свободная». Она была тем более удобной, что сохраняла видимость оппозиции к действительности, создавала иллюзию прогрессивного фактора.

В связи с мифотворчеством символизм неоднократно ставил и проблему катарсиса. Об этом писали и Вяч. Иванов, и А. Белый, и другие. Вне катарсиса символизм не мыслил себе подлинной высокой трагедии. Но так же, как и все мифотворчество в целом, катарсис был мистифицированной эстетической категорией. Сохраняя внешние, по существу, уже давным-давно выхолощенные, формы мифа и пропагандируя их, символизм, тем самым, должен был пропагандировать и катарсис. Но, практически, такая пропаганда не могла дать никакого реального результата. Неслучайно в Греции с понятием катарсиса связывали его социально-педагогическую функцию. Катарсис снимал, очищал конфликтность на сцене во имя высших моральных заветов. Понятие катарсиса было органически связано с гармоничностью всего мироощущения древних греков, с оптимизмом, с мужественным утверждением действительности, как высшей данности. В драматургии же символизма катарсис ничего не разрешал, ни к какому высшему жизнеутверждению не звал. Проблему катарсиса в драматургии символизма пронизывает от начала до конца идея судьбы, рока, беспощадного, глухого к мольбам людей; идея возмездия, в блоковском понимании этого термина. Катарсис пронизан тем же безысходным антагонизмом, что и творчество, и мораль, и государственность. Те же антиномии в душе современного человека, на которые указывал в одной из своих програмных статей А. Белый, остаются и в катарсисе. *Отъединенная, лирическая душа, свободная в своем* роковом творческом полете, и ужас повседневности, сковывающей ее, — эта основная антиномия в творчестве Блока эпохи «Розы и Креста» и типичная для всего символизма не была и не могла быть разрешена в рамках той методологии, которую символизм пропагандировал.

Если под мифотворчеством понимать формальное усвоение и интерпретацию сюжетных схем античной мифологии, тогда Блока нужно будет выключить из общей системы драматургии символизма. Но если рассматривать мифотворчество шире и глубже: как одну из действенных форм художественной мистификации действительности, тогда «Роза и Крест» займет свое, очень определенное место в эволюции русского символизма.

Первые лирические драмы Блока, как мы уже на это указывали, были прогрессивным фактором в истории русского символизма. Прогрессивность их определялась деструктивными тенденциями. Разоблачая мистику, относясь к ней иронически, Блок этим самым разоблачал и попытки мифотворчества. Серьезно говорить о роли мифа в первых драмах Блока нельзя. Самый факт разоблачения мифа сделал свое большое дело.

Драма «Песня судьбы» находится в несколько ином положении. Она была своеобразным *отображением русской революции.* Она сыграла боль-

шую роль в развитии гражданственности Блока. Она была результатом постановки важнейших проблем, волновавших определенные круги русской интеллигенции. Блок пытался в ней разговаривать честно и открыто. Он искренне стремился к сближению с народом. В силу целого ряда обстоятельств такая попытка у него не удалась. Истинных причин и движущих сил первой русской революции Блок не знал. Реакционная романтика, миф о раскольничьем характере русской революции исказили реальную обстановку, реальные соотношения людей и событий. Вместо объективной постановки проблемы народности — эпигонское, мистическое народничество.

Но даже эта неудача была для Блока большим шагом вперед. Она сигнализировала возможности, которые были еще в нем скрыты. Но, кроме всего этого, Блоку удалось, в своем плане, отобразить некоторые существенные стороны, некоторые особенности раздвоенной психологии либеральных кругов русской интеллигенции. Во всяком случае, «Песня судьбы» — попытка понять действительность; попытка искренняя. Важно также, что в «Песне судьбы» судьба уже связывается им в какой-то мере с проблемой революции.

«Песня судьбы» писалась Блоком под влиянием русской революции, под влиянием иных настроений и обстоятельств.

В записи разговора с женой (1912), определяя свое отношение к модернистам, Блок его формулировал так: «Стержень, к которому прикрепляется все многообразие дел, образов, мыслей, завитушек — должен быть; и должен он быть — вечным, неизменным при всех обстоятельствах. Я, например, располагаю в опере все, на что я способен, вокруг одного: судьба неудачника; по крайней мере в христианскую эпоху, к которой мы, современники, это величина постоянная. Если же я (или кто другой) буду располагать все многообразие своих образов вокруг Рока и бога греческой трагедии, то я буду занят чем-то нереальным, если захочу это показать другим. Сам я, может быть (мало вероятно), могу проникнуть в Мойру, в Олимп, но я и останусь один, а вокруг меня будет попрежнему бушевать равнодушная к богу эпоха. О модернистах: я боюсь, что у них нет стержня, а только талантливые завитки вокруг пустоты» [34].

Таким образом, в 1912 г., в процессе черновой работы над «Розой и «Крестом», Блок пытался противопоставить свою концепцию судьбы концепции всего символизма. Символизм в целом пытался воскресить античную схему трагедии. Мы знаем, чем закончилась эта попытка. Ее неудачу хорошо понимал и Блок. Но что он предлагал? Судьбу неудачника! То есть ту же обреченность, но трактованную в несколько ином плане. По существу же, в данном случае принципиальной разницы между Блоком и всем символизмом нет. Еще определеннее об этом в записи от 1 декабря 1912 г.: «Нет, в теперешнем моем состоянии (жестокость, угловатость, взрослость, болезнь) я не умею и я не имею права говорить больше, чем о человеческом. Моя тема — совсем не «Роза и Крест» — этим я не овладею. Пусть будет — судьба человеческая неудачника» [35]. Но ведь как раз об этом говорили и мифологемы драматургии всего символизма; об этом же, в философском плане, безнадежно пессимистическом, развивая антиномии всех основных категорий современной человеческой мысли и творчества, писал А. Белый! Иначе говоря, Блок снимает, в сущности, все свои важнейшие возражения против А. Белого; все то, что он раньше называл в нем кликушеством и истерикой.

Интересно, что в 1913 г., сразу после окончания работы над «Розой и Крестом», Блок мечтал написать драму о человеке, «власть имеющем — противоположность Бертрану» [36]. Но чем закончилась эта мечта? Набросками «Нелепого человека»! Для понимания идеи «Розы и Креста» и попыток изменения в черновике новой драмы облика Бертрана приведем этот

черновик целиком: «Первое действие — две картины (разбитые на сцены?). Первая — яблони, май, наши леса, и луга. Любовь долгая и высокая ограда — перескакивает, бродяжка, предложение. Она на всю жизнь. Вторая — город, ночь, кабак, цыгане, «идьёт», свалка, пение... протокол. Постоянное опускание рук — все скучно и все нипочем. Потом — вдруг наоборот: кипучая деятельность. Читая словарь (!), обнаруживает уголь, копает и — счастливчик — нашел пласт, ничего не зная («Познание России»). Опять женщины. Погибает от случая — и так же легко, как жил. «Между прочим» — многим помог — и духовно и материально. Все говорят: нелепо, не понимаю; фантазии, декадентство, говорят развратник. Вечная сплетня — будто расходится с женой. А все неправда, все гораздо проще, но живое — богато — и легко и трудно — и не понять, где кончается труд и начинается легкость. Как жизнь сама. Цыганщина в нем. Бертран был тяжелый. А этот — совсем другой. Какой-то легкий. Вот современная жизнь, которой спрашивает с меня Мережковский. Когда он умер, все его ругают, посмеиваются. Только одна женщина рыдает — безудержно, и та сама не знает — о чем» [37].

Основная конфликтность «Розы и Креста» — конфликтность мечты и действительности. Там она, в разных ситуациях, принимала разную окраску. Но как бы ни было варьировано ее движение — основная мысль остается той же — мечта обречена. Но и в черновом наброске драмы «Нелепый человек», в основном, тот же тип конфликтности. Он не изменяется оттого, что Бертран, по замыслу Блока, должен был стать «легким человеком».

Сохранены целиком даже некоторые детали обстановки «Розы и Креста»: яблоня, высокая ограда, долгая любовь, женщина, плачущая, не зная почему, над трупом героя. Но что еще важнее — сохранены основные контуры развития конфликтности: высокой ограде противопоставлен полицейский протокол; долгой любви — цыганщина; жизненности — нелепая смерть. Случайность господствует во всем. Но такая случайность может быть обусловлена только пониманием судьбы, как изначальной обреченности; жизни — как постылого и, в сущности, ненужного дара богов. А ведь именно в этом пункте — глубочайшее, принципиальное расхождение мифологемы декадентства и мифологемы античного мира.

Основное, что резко отличает «Розу и Крест» от первых лирических драм Блока, — отсутствие иронии, пафоса отрицания норм, казавшихся символизму непререкаемыми. Интересна, в этом смысле, история создания «Розы и Креста». В черновиках второй редакции пьесы сохранилась сцена (не вошедшая потом в окончательную редакцию), в которой дано свидание Гаэтана с Изорой. Как и все другие сцены, она построена на чередовании разных планов, на мотивировках развития внутренней конфликтности. Изора страстно жаждет увидеть молодого избранника—вместо него перед ней появляется убеленный сединами старик. Изора не хочет верить этому. Изора и Гаэтан, каждый по своему, толкует смысл песни. Для Изоры:

Сердцу закон непреложный
Любить и милой владеть...

Для Гаэтана:

Изора, закон непреложный
Не о том говорит...

Изора:

«Радость — Страданье!»
Да, даже — страданье —
Радость с тобой!

Рыцарь-Грядущее:

Дитя прекрасное!
Обманул я тебя моей песней!

Изора (*смеется*):

Ты сам свою песню забыл!

Рыцарь-Грядущее:

То, что ты вспоминаешь,
Пел тебе соловей, а не я!...

Изора:

Разум слабеет
Под блеском этих очей!
Что мне до песни!
С ума ты сводишь меня!
Что медлишь? С тобой мы одни... и т. д.

Вся эта сцена насыщена глубоким комизмом, иронией по адресу обоих. Такая ситуация на сцене разоблачала бы немощный романтизм Гаэтана, а ослепленная страстью Изора, принимающая старика за юношу, производила бы нелепое впечатление. И Блок неслучайно, в окончательной редакции, уничтожил все, что компрометировало бы его героев. «Роза и Крест» лишена того внутреннего комизма, который действует с такой декструктивной остротой в «Балаганчике» и «Незнакомке». Когда Блок, в беседах со Станиславским, сомневался в том, что надо ли «огрублять, доказывать, подчеркивать», то он, несомненно, имел в виду также и отсутствие иронического элемента в «Розе и Кресте».

Принципиальное отличие «Розы и Креста» от предшествующих драм Блока заключается не только в том, что в ней отсутствует второй, внутренний, комический план, разрушающий некоторые закономерности, столь типичные для драматургии символизма. Необходимо указать еще на одну, очень существенную особенность «Розы и Креста».

С идеей рока, с мифом судьбы встречаемся мы и во всех предшествующих драмах Блока. Но как разрешена она, например в «Песне судьбы»? Там эту песню поет Фаина, так же, как и Изора, «дочь народа»:

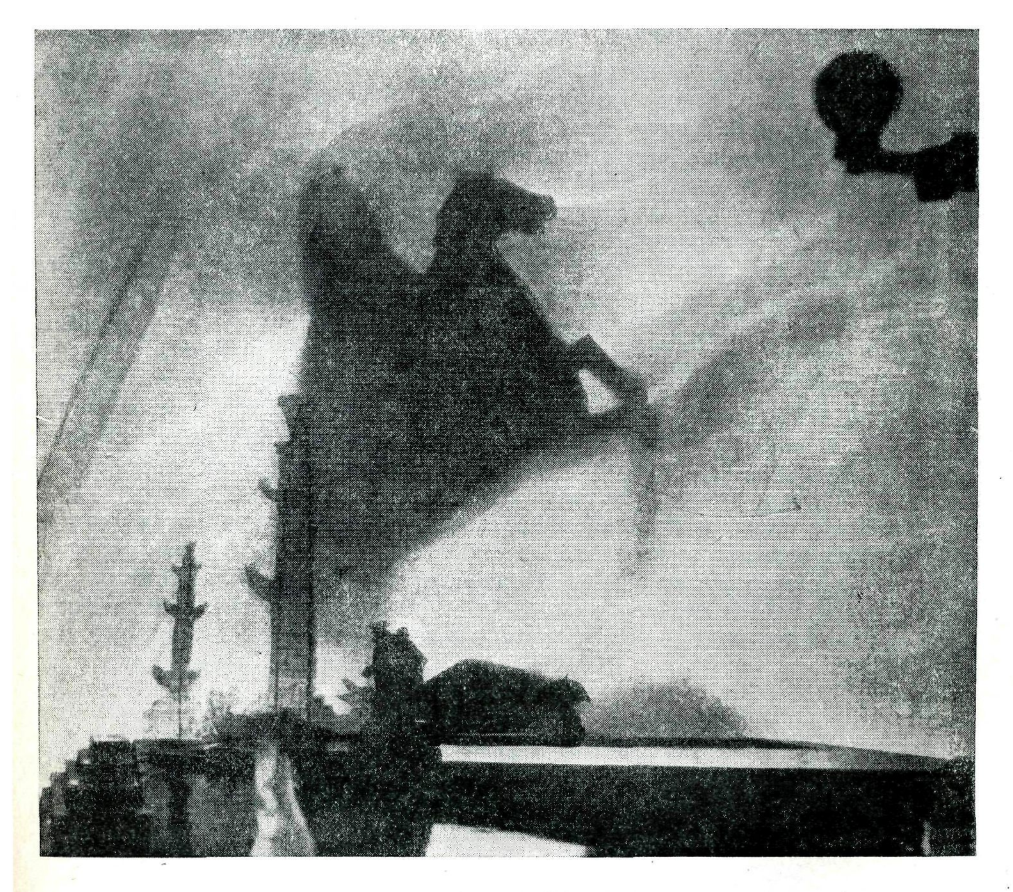
Попробуй кто, приди в мой сад,
Взгляни в мой черный, узкий взгляд,
Сгоришь в моем саду!
Я вся весна! Я вся — в огне!
Не подходи и ты ко мне,
Кого люблю и жду!
Кто стар и сед и в цвете лет,
Кто больше звонких даст монет,
Приди на звонкий клич!
Над красотой, над сединой,
Над Вашей глупой головой —
Свисти мой тонкий бич!

Встреча Германа и Фаины повторяет, в основном, некоторые характерные черты встречи Гаэтана и Изоры (в той черновой редакции, которую мы приводили выше). Но какая глубокая разница в толковании почти одной и той же ситуации! И здесь и там романтика встречается лицом к лицу с земным утверждением мечты. Но в то время, как Фаина издевается над Германом, Изора, в окончательной редакции текста «Розы и Креста», все время, до последнего момента, принимает Гаэтана «всерьез». И то, что является основой «Песни судьбы», где ирония является следствием постановки

больших общественных проблем, — то в «Розе и Кресте» уничтожается целиком, так как такой постановки вопроса уже нет. Действие переводится целиком в типичный для драматургии символизма узко-субъективный план.

В финальной сцене «Песни судьбы» Герман просит совета у Коробейника. Как и Фаина, Коробейник — мистифицированный представитель народных масс. Но как бы он ни был мистифицирован — вся сцена звучит немым укором по адресу Германа. Иное — в «Розе и Кресте». В примечаниях к «Розе и Кресту» Блок писал о том, что Гаэтан лишь один из слагателей легенды, источники которой восходят к легендам о гибели Содома. Гаэтан пользуется готовым мифом, бретонской средневековой легендой, сложившейся задолго до той условной исторической обстановки, трубадуром которой он является. В тех же черновиках второй редакции смысл мифа (песни) Гаэтана раскрыт достаточно четко:

Слушал я долгие годы
Фейный говор лазурных струй:
Мира единая сущность,—
Необходимость без цели,
Сердцу закон непреложный —
Радость — Страданье одно!



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. «ПЕТЕРБУРГ»
Эскиз А. Либакова к постановке в МХАТ II, 1925 г.
Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва

Но ведь это та же философия отчаяния; бесприютного бродяжничества мечты; изначального антагонизма мечты и действительности, свободы и необходимости — и является основой трагедий Брюсова, Сологуба, И. Анненского и др.! Ведь именно здесь, в этой центральной идее рока, в этом безысходном пессимизме, Блок стоит на тех же позициях, что и все другие крупнейшие представители символизма. И в этом смысле драма «Роза и Крест» является классическим образцом символической драмы. Она — вершина того пути, по которому шел весь символизм. Блок говорил об этом прямо: «Эпиграфом ко всей пьесе может служить стихотворение Тютчева «Два голоса»:

Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть конец».

Можно ли в таком случае говорить о наличии катарсиса в «Розе и Кресте»? П. Медведев считает, что, так как Бертран — не герой, то «такой установкой центрального образа автор преодолевает ту «лирическую обреченность», которая была свойственна его первым лирическим пьесам. Если там, в силу этой лирической безысходности, пьеса неизбежно превращалась в никак не разрешаемую манифестацию предельного душевного хаоса, то тут, благодаря упрощению лирической характеристики Бертрана, появилась возможность преодолеть этот хаос и дать подлинное, а не мнимое разрешение основной драматической ситуации» [38]. П. Марков считает, что «мистик назовет переживания Бертрана мистическими (? — *И. Д.*); психолог — переживанием неполноты; критик драмы — античным катарсисом. Как бы то ни было, Блоку удалось в общем мрачную драму свою окончить моментом света и большого духовного подъема. Почивший Бертран не кажется нам уже больше «рыцарем несчастья», наоборот, среди оставшихся в живых обитателей замка Арчимбаута он кажется единственным человеком, переживавшим хотя бы мгновение истинного сращения отдельно текущих потоков радости и страдания. Пережить же «Радость — Страданье» — это значит, по Блоку, узнать истинную жизнь. Ибо истинная жизнь, думает он,— это отсутствие противоречий, это — осуществленная гармония» [39].

Нам эти мнения, разделяемые многими, представляются неверными. «Роза и Крест», как и многие другие драмы символизма, пытается дать разрешение противоречий, осуществленную гармонию. Но как мы уже это показали на примере драматической разработки мифа о Лаодамии, никакого катарсиса, в античном смысле этого слова, символическая драма не дает. Вместо катарсиса — катастрофа. Иначе и не могло быть, так как никакой гармонии мечты и действительности символизм и не мог найти.

В финале «Розы и Креста» имеется один момент (сцена, когда умирающий Бертран становится на стражу в тень у стены), когда, формально, можно говорить о наличии какого-то катарсиса. Но этот единственный момент тотчас же снимается следующей сценой, когда голос Гаэтана снова говорит о том, что мечта навеки невоплотима в жизнь. Последние слова Бертрана:

Как ночь прекрасна!
Чу, в торжественный голос труб
Вливается шелест...
Нет опять тишина...
Больше ничем не нарушен покой.
Боже, твою тишину громовую
Явственно слышит
Бедный твой раб!
Рана открылась,
Силы слабеют мои...
Роза, гори!

Смерть, умудряешь ты сердце...
Я понял, понял, Изора:
«Сердцу закон непреложный —
Радость — Страданье одно...
Радость, о, Радость — Страданье,
Боль неизведанных ран...».

В предыдущей сцене Бертран говорил о том, что вслед за мукой неминуемо должна притти неземная сладость. Но последние его фразы, полностью раскрывающие тайный смысл песни Гаэтана, говорят о другом. Всякая земная радость обречена на страданье. На земле не может быть радости. И в этом — «сердцу закон непреложный».

Но о том же говорила умирающая Лаодамия в драмах Брюсова, Сологуба, И. Анненского. Лирика обречена! Заветнейшие мечты человека гибнут в окружающей их уродливой действительности. Античный катарсис всем своим смыслом утверждал иное. Человек гибнет потому, что он нарушает высший закон действительности. Поэтому герои античных драм умирали примиренные с жизнью. Герои мифов эпохи символизма умирают такими же озлобленными и ненавидящими действительность, какими они и жили.

Если Брюсов, Сологуб, И. Анненский разрабатывают античную мифологию, то Блок положил в основу «Розы и Креста» мифологию средневековую. Но это не меняет его исходных позиций в оценке идеи рока. Драматургия символизма, на ряду с мифологией античной, широко разрабатывала и мифологию средневековья (Метерлинк, Вилье де Виль Адан и т. д.). В этом смысле характерно совпадение даже некоторых деталей. Так, в драме Вилье де Виль Адана «Аксель» героиня, преодолев соблазн легкого вечного спасенья, убегает из монастыря и, в снежную вьюгу, в поле, встречает мистическую Розу. В руке она держит крестообразный кинжал. И роза, сорванная ею в снегу, вместе с кинжалом и составляют центральный символ («Розы и Креста») драмы [40]. Так же и в лирике Рильке, широко разрабатывавшего мотивы средневековых мистерий, бог является «волной, проходящей через все вещи» (у Блока в «Розе и Кресте» Гаэтан—представитель христианства, проливающегося на мир, как стихия, подобно волнам океана).

Для нас не имеет большого значения, какими мифами, античными или средневековыми, пользовалась драматургия символизма. Для нас важны трактовка этих мифов, тенденции, которые они несут в себе. И в этом смысле принципиальной разницы между «Розой и Крестом» и основными тенденциями драматургии символизма в целом нет.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 Я здесь развиваю точку зрения Г. Лукача, высказанную им в работе «Ницше, как предшественник фашистской эстетики»,— «Литературный Критик». № 12, 1934.

2 «Театр. Сборник статей», «Шиповник», 1908, стр. 205—206.

3 «Арабески», «Мусагет», 1911, стр. 300 — 301.

4 «Театр», стр. 206.

5 Там же, стр. 216.

6 Там же, стр. 192.

7 Вяч. Иванов, По звездам, «Оры», 1909, стр. 201.

8 Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Мусагет», 1914, стр. 239 — 241.

9 «Лики творчества», СПБ., 1914, стр. 205.

10 А. Блок. Собр. соч., т. IX, «Эпоха», Берлин, 1923, стр. 22—23.

11 Блок, т. IX, стр. 27—28.

12 Там же, стр. 40.

13 Там же, стр. 46 — 47.

14 Там же, стр. 48.

15 Там же, стр. 53.

16 «Литературный Критик», 1934, № 12, стр. 101.

[17] Вяч. Иванов, По звездам, стр. 207.
[18] Там же, стр. 214.
[19] Там же, стр. 219.
[20] М. Волошин, Лики творчества, стр. 201.
[21] Там же, стр. 201—203.
[22] Сборник «Северная Речь», СПБ., 1906.
[23] Там же.
[24] Первое имя Протесилая — Иолай. Протесилаем его назвали после смерти в честь его геройского подвига.
[25] Цитация повсюду по VIII тому собр. соч. (изд. «Шиповник»).
[26] «Русская Мысль», кн. IX, 1913.

Интересно отметить, что еще в 1906 г., в лирическом отрывке «Плач Лаодамии», Брюсов разработал основную канву своего «Протесилая умершего» (В. Брюсов, Неизданные стихотворения, М., 1936, стр. 330).

Нет, слова гонцов не ложны!
Ты безвременно сражен!
Все надежды невозможны,
Все, что счастье, — только сон!
Я лишь ночь одну вкушала
Умиленье ласк твоих,
И не знаю, как не знала,
Ты мой муж иль мой жених!
Ты мой пояс непорочный
В вечер брака развязал,
Но уже в стране восточной
Ветер парус напрягал!
Помню я: росой минутной
Окропил меня Морфей...
Вдруг, сквозь сон, я слышу смутно
Нет твоей руки — в моей.
Просыпаюсь: блеск доспеха,
Со щитом ты предо мной...
И как робкий ропот смеха,
День стучится за стеной.
Я вскочила, охватила
Стан твой с жадностью змеи
Миги длила, и ловила
Очи милые твои.

[27] Интересно отметить, что еще в драме «Земля», на ряду с мотивами глубоко пессимистическими, звучат голоса о грядущем возрождении человечества. В финале драмы реплика Матсеватля глухо формулирует их устремленность, идущую наперерез пропаганде смерти, как единственной избавительнице от блеклой паутины жизни, серой и липкой: «Друзья! Все прошлое да станет, как сон! Нас давил страшный кошмар, мы проснулись. Нам жутко посмотреть в лицо друг другу, но мы сейчас родились для новой жизни. Идем!».
[28] Ф. Зелинский, Возникновение греха в сознании древнейшей Греции,— «Русская Мысль», кн. VII—VIII, 1917, стр. 3.
[29] «Символизм», «Мусагет», М., 1910, стр. 166—174 и стр. 178—179.
[30] Цитация текста по альманаху «Северные цветы ассирийские», кн. IV, М., 1905.
[31] «Символизм», стр. 191.
[32] «Русская Мысль», № 5—6, 1917.
[33] «Литературное Наследство», № 15, стр. 41.
[34] Дневники, т. I, стр. 122.
[35] Там же, стр. 143.
[36] Там же, стр. 182.
[37] Там же, стр. 214.
[38] П. Медведев, Драмы и поэмы Блока, стр. 95.
[39] П. Марков, Блок и театр, стр. 118.
[40] Интересно верное замечание М. Волошина о драме «Аксель»: «Аксель не имеет ничего общего с героями тех современных драм, которые, по примеру Гауптмана и Ибсена, восклицают в конце пятого акта: «Солнце! Солнце!», вкладывая в этот древний, но литературою ныне истертый символ наивный порыв своей страстной, но не сознавшей себя души. Акселево: «мне довольно солнца...» звучит глубже, тверже, благороднее и правдивее, потому что это слова человека, в себе самом несущего свое солнце и которому не нужны восходы никаких солнц внешнего мира».

# СИМВОЛИСТЫ В 1905 ГОДУ

Статья Б. Мейлаха

## I

Подлинная суть политических выступлений символистов в 1905 г. в настоящее время может считаться окончательно установленной. Необычайно быстрые отклики обитателей «слоновой башни» индивидуализма на революционные события характерны лишь как литературное отражение стремлений буржуазии опереться на пролетариат для достижения своих классовых целей. «Пролетариат борется, буржуазия крадется к власти» — в этой ленинской формуле блестяще вскрыт смысл позиций «революционеров» в белых перчатках. «Либеральная буржуазия идет к народу», — писал Ленин. — «Это верно. Она вынуждена итти к нему, ибо без него она бессильна бороться с самодержавием. Но она боится революционного народа и идет к нему не как представительница его интересов, не как новый пламенный боевой товарищ, а как торгаш, маклер, бегающий от одной воюющей стороны к другой» [1].

«Революционные» идеалы символистов в основном не выходили за пределы платформы буржуазного либерализма. Воспевание символистами мистического «прозрения в инобытие», культа эротики, ницшеанского «дерзновения», даже в период относительно наивысшего для них подъема оппозиционных царскому правительству настроений, свидетельствует о том, насколько тесна связь символистов с идеологией загнивающего империализма. И не случайно после поражения революции 1905 г. символисты, за немногими исключениями, активно включаются в служение интересам разочаровавшегося в борьбе буржуазного обывателя и получают признание ранее третировавшей их официозной общественности.

Отношение символистов к революции 1905 г. является одной из наиболее интересных проблем истории русской литературы XX в. Не задаваясь здесь целью осветить весь комплекс относящихся сюда вопросов, мы останавливаемся в настоящей работе на одном эпизоде, связанном с кратковременным сотрудничеством некоторых литераторов-символистов в «Новой Жизни» и имеющем решающее значение при исследовании позиций символистов в первой русской буржуазной революции.

Как известно, в эту первую легальную большевистскую газету, выходившую в Петербурге с 9 ноября (27 октября) по 16 (3) декабря 1905 г. «вначале в качестве редактора-издателя был привлечен поэт Н. М. Минский, в качестве издательницы — артистка М. Ф. Андреева. В составе постоянных сотрудников значились, с одной стороны, представители партии: Ленин, Воровский (Ю. Адамович), Ольминский, Румянцев, Богданов, Луначарский, Базаров, Горький и др., а с другой — Минский, Венгерова, Тэффи и т. п.» [2]. Попытки Минского, пользуясь своим официальным положением, повлиять на направление газеты окончательно потерпели поражение с приездом в Петербург Ленина: состав редакции и сотрудников был пересмотрен, и руководство перешло целиком в руки большевиков.

Кратковременное сотрудничество символистов в «Новой Жизни», выразившееся в напечатании там около десятка стихотворений и заметок, не раз использовалось врагами большевистской печати для дискредитации ее. Так, например, Плеханов откликнулся на объявление об издании «Новой Жизни» особой заметкой, в которой писал: «Объявление об издании «Новой Жизни» наводит на весьма поучительные размышления. Оно пестрит именами людей, до сих пор остававшимися чуждыми марксизму... Г-н Минский и г-жа Венгерова оказываются теперь нашими «товарищами». Невольно спрашиваешь себя: а где же «товарищ» Волынский? Где «товарка» З. Н. Гиппиус? Где «товарищи», ютящиеся вокруг «Скорпиона»?» [3].

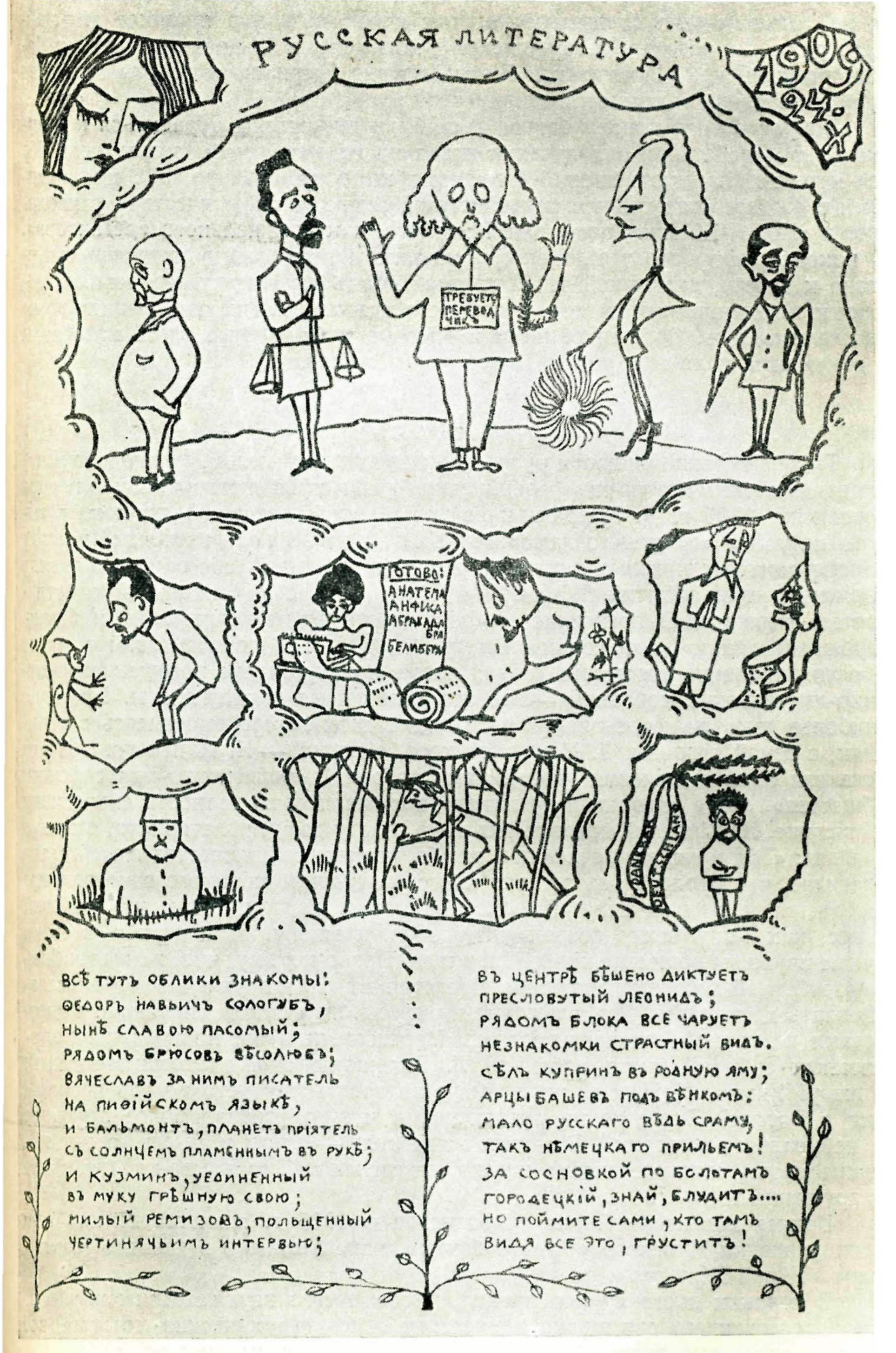
Конечно, Плеханов хорошо понимал, что привлечение к сотрудничеству в партийной газете людей, далеких от партии, являлось нередко применявшимся в легальной прессе тактическим приемом, целью которого была маскировка подлинного политического направления издания от «недремлющего ока» административных органов российского самодержавия. Но в своем стремлении дискредитировать большевиков Плеханов не брезгал и подобными «методами» полемики. В. В. Воровский, разоблачая истинную сущность плехановских обвинений, писал в «Пролетарии»:

«Что касается попытки дискредитировать Ленина за его участие в одной газете с «эмпириомонистами и вполне законченными декадентами», то для освещения искренности и моральной ценности подобного упрека достаточно сопоставить с ним следующий факт. В № 290 «Русских Ведомостей» напечатано извещение об издании журнала «Правда». В списке сотрудников этого журнала красуются имена Плеханова, а также целого ряда «эмпириомонистов», а также декадентов вроде г. Бальмонта и многих других лиц, никакого отношения к социал-демократии не имеющих. Мало того, в только-что вышедшем номере «Правды» за сентябрь — октябрь имеется статья Г. Плеханова рядом со статьями «эмпириомонистов» и трагедией такого, вполне законченного декадента, как Г. Д'Аннунцио. Что же это значит? Как понимать такую двойственность? Значит ли это, что «закон», обязательный для простых смертных, вроде Ленина, для «сверхчеловеков» не писан? или же это является примером того, насколько принципиальной является марксистская непримиримость самого Плеханова?» [4].

Вопрос о том, почему большевики были вынуждены обратиться к Минскому, приступая к изданию «Новой Жизни», не раз освещался в печати. Создавая легальную газету, которая помогала бы объединению вокруг большевистской партии широких масс трудящихся, работники ЦК прежде всего были озабочены тем, чтобы найти таких лиц, в распоряжении которых имелось разрешение на издание. В то время получить такое разрешение было вообще очень трудно, а тем более для «политически неблагонадежных». В статье «Как возникла «Новая Жизнь» Л. Б. Красин, принимавший непосредственное участие в организации этой газеты, вспоминал:

«После долгих поисков и безуспешных попыток получить разрешение на имя кого-либо из наших товарищей или близких нам друзей из разночинской братии (адвокатов, врачей и т. д.), дававших явки и прибежище нашим нелегальным товарищам, мы наткнулись на литератора и поэта Н. М. Минского. Он имел разрешение на издание газеты и по своему умонастроению в то время был склонен пойти на такое довольно рискованное предприятие, как совместное издание газеты с весьма мало известной ему группой... социал-демократов, рекомендованных ему Горьким.

С большим трудом, после ряда размолвок, грозивших сорвать все дело, удалось кое-как сколотить редакцию с привлечением А. М. Горького, Н. М. Минского, З. Венгеровой, Тэффи, Габриловича (Галича) и, с нашей стороны, Ленина, Воровского, Ольминского, Румянцева, Богданова и Красина. Компания получилась пестрая, и, когда я теперь смотрю на пожелтев-




ЛИТОГРАФИРОВАННАЯ ПРОГРАММА ЛИТЕРАТУРНОГО ВЕЧЕРА В ЛЕСНОМ ИНСТИТУТЕ В ПЕТЕРБУРГЕ 24 ОКТЯБРЯ 1909 г.

Частное собрание, Ленинград

шие листы «Новой Жизни», где в числе сотрудников, на ряду с Лениным, Луначарским, Лядовым, Покровским, Ольминским, Гольденбергом, красуются не только имена отошедших от нас впоследствии, в процессе дальнейшего развития революции марксистов *, но имена таких реакционеров и белогвардейцев, как Чириков или Бунин, трудно удержаться от улыбки перед этой своеобразной гримасой жизни» [5].

Вопрос о том, почему большевики были вынуждены обратиться к Минскому за содействием в получении права на издание своей газеты, ясен. Но вся история взаимоотношений большевистского ядра редакции с числившимися в составе сотрудников символистами, самое «сотрудничество» символистов в «Новой Жизни», поведение Минского, как номинального «редактора», и, наконец, вопрос о том, почему символисты неожиданно проявили сочувствие к газете, ставившей своей задачей «быть выразительницей политических и экономических интересов рабочего класса», до сих пор специально не рассматривались. Собранные нами и впервые публикуемые здесь материалы и документы помогают уточнить все эти моменты.

## II

Говоря о реакционности русского символизма в целом, не следует игнорировать политическую дифференциацию среди символистов в самый период революции 1905 г. Д. Мережковский, злобствовавший по поводу выхода на улицу «грядущего хама», Александр Блок, шагавший в рядах демонстрантов с красным знаменем, но не отдававший себе отчета в смысле происходивших событий, Валерий Брюсов, с максимальной отчетливостью выразивший презрение к «робким призывам» буржуазии и боязнь «губящей стихии» революции, Андрей Белый, совмещавший участие в революционном восстании университета с аккуратным посещением эстетико-мистических собраний, — все это явления не равнозначные. Пожалуй, наиболее ярко дифференциация в символистском лагере выразилась в позициях, с одной стороны, Д. Мережковского, с другой — Н. Минского. Оба эти писателя были активными участниками собраний «религиозно-философского общества», оба в «теории и практике» выражали свою верность символизму и мистике. Но Минский предоставил свою газету делу пролетариата, открыто заявляя: «Для меня, как, вероятно, для бесчисленного множества людей, стало очевидно, что пролетариат это тот класс, на стороне которого одновременно находится и высшая сила и верховное право. Сила потому, что рабочий класс, как единственно создающий все блага жизни, один держит в своих руках пружины общественного механизма. Право потому, что, не желая быть жертвой чьей-либо эксплоатации, пролетариат сам-то уже никого эксплоатировать не намерен. Его классовые интересы без остатка сливаются с интересами всемирной справедливости» [6]. Мережковский же по поводу революционных событий писал в письме Л. Виленкиной: «Вы спрашиваете, как я живу! Уныло. Можно ли жить иначе во время того, что теперь происходит в России? Это уже не революция, а что-то гораздо более страшное и небывалое в истории... Все-таки наше дело — слово и мысль, а тут никакие слова, никакие мысли ничего не сделают. Тут какое-то стихийное разрушение всего» [7].

Весьма характерной для символистов в 1905 г. является оценка ими стихотворения Минского «Гимн рабочих», напечатанного в двенадцатом номере «Новой Жизни».

В строках этого стихотворения, наполненного неуклюжими гиперболами и содержащего совсем уж неуместные здесь «вакхические мотивы», все же звучали резко враждебные общей массе символистов настроения:

* Как Румянцев *или* Богданов [*прим. Л. Б. Красина*].

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
Наша — сила, наша — воля, наша — власть.
В бой последний, как на праздник, снаряжайтесь!
Кто не с нами, тот наш враг, тот должен пасть.
Станем цепью вкруг всего земного шара
И по знаку, в час урочный, все — вперед!
Враг наш дрогнет, враг не выдержит удара,
Враг падет, и возвеличится народ.
Мир возникнет из развалин, из пожарищ,
Нашей кровью искупленный новый мир.
Кто работник, к нам за стол! Сюда, товарищ!
Кто хозяин, с места прочь! Оставь наш пир.
Братья, други, счастьем жизни опьяняйтесь.
Наше все, чем до сих пор владеет враг.
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
Солнце в небе, солнце красное — наш стяг.

Появление в газете этого стихотворения вызвало следующую сентенцию в письме Мережковского к жене Минского: «...будьте тверды, решительны и извлеките Н[иколая] М[аксимовича] как можно скорее из социал-демократического болота! Гимн рабочих меня огорчил: «из развалин, из пожарищ» ничего не возникнет, кроме грядущего хама» [8].

Резкие отклики на «Гимн рабочих» были напечатаны почти во всех реакционных газетах. Так, «Наша Жизнь» оценила его, как образец «разнузданности» и «кровожадности» [9]. Характерно, что Брюсов долго не мог простить Минскому этого стихотворения. Напечатанную через три года после появления «гимна» статью о поэзии Минского он закончил ироническими строками: «Как известно, за последние годы Минский, весьма неожиданно соделавшийся социал-демократом, вновь вернулся к сочинению «гражданских» стихов. Эти плоды его музы доказали, что он еще не разучился писать из ряда вон плохо...» [10].

В 1905 г. из символистов, пожалуй, один лишь Минский в наиболее открытой форме заявил о своем сочувствии делу пролетариата (хотя и это сочувствие оказалось кратковременным). Но революционные события, о которых Минский писал: «Ничего не поделаешь, приходится учиться у истории» [11], все же не переделали символиста-мистика: в его речах о пролетариате и революции чувствуется стремление не только удержать за своей классовой группой идеологическое господство, но и укрепить это господство. Именно это стремление и нашло отражение в попытках Минского примирить «мистическую истину» с «доктриной социал-демократии», в его декларативном заявлении: «Если мистической истине суждено одержать когда-либо победу над духом людей, то я уверен, что победа эта совершится только в чистой атмосфере экономической правды и всеобщего, свободного, радостного, никем не́ эксплоатируемого труда» [12]. Отсюда ясен и объективный смысл мечты Минского о том, что при «свободном строе» идейное руководство будет принадлежать носителям «религии разума»...

Идейно-творческая эволюция Минского является весьма характерной для определенной группы представителей раннего символизма. До середины 80-х годов поэтическая деятельность Минского проходила под знаком обескровленной поэтической традицией позднего народничества «гражданственности». Основными мотивами его творчества были народное горе и тоска по «разгромленным идеалам». «Страданий народных, как море ковшом, нельзя исчерпать нашей песней народной», — жаловался поэт. В целом ряде его стихотворений проходит тема одиночества и трагичности отрыва от народа:

Один, чужой толпе... но и толпу люблю
Слепую, глупую, с тоской безысходной.
Лишь с толпой молюсь, лишь за нее скорблю
Один... Но без нее я труженик бесплодный[13].

Мысль о том, что «великие мечты» погибли и нет к ним возврата, много раз варьировалась в стихах Минского. Однако, уже в этих стихах заложена возможность примирения с «проклятыми врагами», ибо

Восторг доверчивый равно будила в нас
И проповедь борьбы, и проповедь смиренья[14].

Начиная со второй половины 80-х годов Минский переходит к прямому походу на идеи революционного просветительства 60-х годов, в ряде статей доказывая, что оно, якобы, умертвило красоту, искусство и высшие человеческие идеалы. Он не только отказывается от «наследства», но даже клеймит его позором:

...подвиг ваш, друзья, бесследно пропадет.
Своей карающей судьбой вы были сами.
Вы дерзко презрели искусство, божество:
Им долго не простить позора своего...[15].

В своей книге «При свете совести» (1890) Минский утверждал самый крайний индивидуализм, как основу человеческого существования. Идее общественности он противопоставил аморализм, позитивному методу познания — экстаз и интуицию. В соответствии с ницшеанской философией западного империализма, в этой книге провозглашалось: «Я создан так, что любить должен только себя, но эту любовь к себе я могу проявлять не иначе как первенствуя над ближним своим, таким же, как я, самолюбцем, жаждущим первенства; поэтому цель моей жизни и цель жизни моего ближнего — одна другую взаимно отрицают и уничтожают»[16]. Эти же идеи нашли отражение и в поэзии Минского. Основные мотивы его стихотворений этих лет: «пять чувств — дорога лжи», «нет двух путей добра и зла, есть два пути добра». Минский воспевает «чистое искусство», упоение «мигом», создает философию «мэонизма», заключающуюся в обожествлении невозможного, в стремлении от существующего к несуществующему.

По единогласному признанию Брюсова, Белого, Сологуба, Минский — зачинатель русского символизма и первый учитель символистов. «Я думаю, теперь можно считать установленным, что именно с Минского начался стихотворный символизм»,— утверждает один из активных участников символистского движения, П. П. Перцов[17]. И в самом деле, роль Минского, как первого идеолога символизма, весьма значительна. Достаточно вспомнить, какой резонанс имел его фельетон «Старинный спор», напечатанный в киевской газете «Заря» 24 июля 1884 г. Этот фельетон, решительно противопоставивший традициям 60-х годов «чистое искусство» и призывавший художников уйти от тревог и треволнений реальной действительности в мир субъективистской фантазии, сыграл большую роль в формировании русского символизма.

В начале XX в. Минский, следуя «веяниям времени», отходит от присущей раннему символизму кружковой замкнутости и начинает живо интересоваться «общественными проблемами». Вместе с Розановым, Мережковским, З. Гиппиус, Философовым он принимает активное участие в организации «религиозно-философского общества» и в ряде статей пропагандирует «мистические идеалы», усвоение которых народом он считает... основой социального переворота. Свою враждебность деспотизму самодержавной монархии Минский выражал в довольно определенной форме. Однако, нена-

видя существовавший политический режим, Минский в то же время подвергал резким нападкам единственное учение, следуя которому трудящееся человечество может до конца разрушить «мир лжи и насилия»,— учение научного социализма. Так, в книге «Религия будущего» он утверждал, что «идея социалистов есть тот же мещанский идеал предметного благополучия» [18]. И только под впечатлением революционных событий 1905 г. этот мистик-индивидуалист решился предоставить имевшееся у него право на из-




АЛЕКСАНДР БЛОК
Шарж С. Городецкого
Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

дание газеты партии пролетариата. О том, насколько неправильными являются утверждения Минского, что он «пришел к социал-демократическим убеждениям» задолго до эпизода с «Новой Жизнью» [19], свидетельствуют заявления, представленные им в административные органы.

Прошение Минского о разрешении «издавать в свет в С.-Петербурге новое издание без предварительной цензуры под названием «Новая Жизнь» датировано 8 апреля 1905 г. [20].

Газету он просил разрешить по следующей программе:

«1. Правительственные распоряжения.

2. Телеграммы собственных корреспондентов и телеграфных агентств.

3. Статьи по вопросам внешней и внутренней политики, общественным, научным и литературным.

4. Хроника столичной и провинциальной жизни.

5. Письма корреспондентов столичных и провинциальных.

6. Письма в редакцию и почтовый ящик.

7. Обзор иностранной и русской печати.

8. Биржевая хроника.

9. Спорт, игры и зрелища.

10. Смесь, справочный отдел.

11. Стихотворения (беллетристика, драматические произведения, критика).

12. Иллюстрации, географические карты.

13. Прибавления и приложения.

14. Объявления».

Как мы видим, программа газеты весьма обширная. Повидимому, Минским было задумано издание большой общественно-политической газеты. О том, какую цель он ставил себе, берясь за столь ответственное, требующее много сил и энергии дело, говорит следующая составленная им «объяснительная записка» [21]:

В дополнение к поданному мною прошению о разрешении мне издавать ежедневную газету под названием «Новая Жизнь» честь имею изложить в нескольких словах цель и назначение предполагаемого издания.

Главной руководящей идеей всей моей литературной деятельности была уверенность в том, что первенствующее значение для развития русского самосознания имеют идеалы эстетический и философский. Свое миросозерцание я не раз излагал в книгах и статьях, между прочим, в философской книге «При свете совести» (прилагаемой при сем), в предисловии к которой я пишу: «Чтобы устоять в борьбе случайностей и самолюбий, из которых состоит ежедневная жизнь, нужно внутренно быть свободным от людей и обстоятельств и полюбить святыню не от мира сего».

В переживаемую нами смутную эпоху слово, проникнутое любовью к вечному и прекрасному, явилось бы, в целях успокоения и замирения умов, особенно необходимым, при том, конечно, условии, если слово это будет внушать к себе доверие и сочувствие со стороны общества.

Борьбе с материализмом и философским безразличием нашей молодежи, столь пагубным для её развития, была посвящена моя деятельность в «Северном Вестнике» и «Новом Пути», в качестве одного из ближайших сотрудников этих журналов. С закрытием «Нового Пути» я предпринял чтение публичных лекций по вопросам нравственности и эстетики и еще недавно мог убедиться в том, что, несмотря на увлечение общественными вопросами и жгучий интерес к войне, интеллигенция в столицах и в провинции относится к вечным проблемам морали и эстетики с глубоким вниманием и сочувствием. Это и подало мне мысль войти с читающей публикой в постоянное общение, при помощи газеты, так как при переживаемых ныне обществом условиях повышенного самочувствия журнал потерял прежнюю власть над читателем и на его место стала ежедневная газета. В ряды газетных сотрудников перешли из журналов и писатели по общественным и экономическим вопросам; очевидно, что и защитникам эстетики и морали необходимо, в свою очередь, прибегнуть к тому же орудию слова, соответствующему духу времени.

В предполагаемой газете особое место,— гораздо больше, чем у нас до сих пор принято, не только в фельетоне, но и в тексте,— будет уделено

беллетристике, критике, искусству; образцом такого издания может служить французская газета «Le Journal».

Н. Виленкин-Минский

7 мая 1905 г.

Английская набережная, 62.

Итак, «Новая Жизнь» была задумана Минским, как орудие борьбы с материализмом и пропаганды «святыни не от мира сего». Конечно, было бы странно ожидать, что в официальном прошении он упомянет об оппозиционной правительству политической линии задуманной им газеты. Но, не касаясь политической линии газеты, Минский, несомненно, искренно изложил литературно-философскую платформу, которой он придерживался в своей литературной деятельности.

Прошение было подано 8 апреля, а 29 апреля департамент полиции сообщил на запрос о политической благонадежности Минского, что он «привлекался в 1883 г. к дознанию, возбужденному в виду появившегося в печати без предварительной цензуры сборника его стихотворений, большая часть которых имела тенденциозное содержание, но дело было производством прекращено» [22].

Основываясь на этих сведениях, товарищ министра внутренних дел Трепов 24 июня сообщил в Главное управление по делам печати, что он признает возможным удовлетворить ходатайство о разрешении издавать «Новую Жизнь», ибо «за последние годы» Минский ни в чем «предосудительном» замечен не был [23].

Однако, Главное управление по делам печати, повидимому, все же не решалось дать окончательный ответ на прошение Минского. Дело затягивалось. И вот 18 июля Минский пишет вторую декларацию, где уточнил цель своего издания и указал на круг лиц, который будет в нем сотрудничать. Содержание этой декларации представляет несомненный интерес не только для понимания политической позиции Минского, но и для выяснения причин перехода символистов к таким, прежде презиравшимся ими формам литературной деятельности, как политическая газета. Приводим эту декларацию целиком [24]:

В дополнение к сказанному мною раньше имею прибавить следующее о моем писательском credo.

Вот уже около пятнадцати лет, со дня выхода в свет моей книги «При свете совести», как я занял определенное положение в нашей литературе, как один из борцов за религиозно-философский и эстетический идеализм и как непримиримый противник того материалистического и утилитарного направления, которое, к сожалению, безраздельно и до сих пор царит среди нашей молодежи и стоящих в ее главе публицистов. Мысли свои я высказывал и в форме отдельных книг «При свете совести», «Философские разговоры», и в журнальных статьях, как ближайший сотрудник «Северного Вестника», «Мира Искусства» и «Нового Пути», и в форме чтений и бесед, как один из ближайших участников бывших религиозно-философских собраний, и, наконец, прошлой зимой читал на ту же тему публичные лекции в столицах и во многих провинциальных городах.

Таким образом, цель, направление и идейный центр тяжести проектируемой мною газеты очевидны. Я буду продолжать то дело, которому служил до сих пор, буду бороться с теми же противниками и пользоваться сотрудничеством тех же литературных друзей, из которых могу назвать уже изъявивших согласие принимать деятельное участие в моей газете Д. С. Мережковского, В. В. Розанова, Д. В. Философова, В. А. Тернавцева. Отделом же политическим и экономическим будет заведывать И. И. Колышко, письменное согласие которого я имел честь представить. Если бы он, как редактор собственной газеты, был слишком занят для того, чтобы пи-

сать ежедневные статьи и заметки, то, во всяком случае, общее заведыв ние и направление статей по политическим и экономическим вопросам б дет, несомненно, находиться в его руках, так как в его политической ум ренности, благоразумии и тактике я совершенно уверен.

Мне остается сказать несколько слов о том, почему я остановился д проведения религиозно-философской и эстетической работы на форме газ ты. Долгий опыт убедил меня, как и моих единомышленников, в невозмо ности в настоящее время воздействовать на широкие круги читающе публики при посредстве еженедельной и ежемесячной печати. Несмотря н блестящую внешность, «Мир Искусства», выходивший и еженедельно, и еж месячно, должен был прекратить свое существование. Ту же судьбу разд лил и «Новый Путь». Читающая публика собирается, толпится вокруг еж дневной печати и, кто желает проводить свои идеи в действительную жизн тот поневоле идет туда, где людно. Один из наиболее популярных наши философов В. В. Розанов (о сотрудничестве которого в моей газете уж упомянул) отчасти обязан своей известностью тому, что писал газетны статьи в «Новом Времени». К тому же мне кажется, что философски и эстетические идеи должны не сторониться от ежедневной прозы жизн но итти ей навстречу, чтобы освещать ее и облагораживать.

Может ли рассчитывать газета на успех с идеалистической програм мой? Мне, по многим соображениям, такая газета представляется и поле ной, и крайне своевременной, но если бы мои расчеты оказались неверным то, само собой разумеется, что писательская честь никогда не позволи мне уступить газету другим лицам, преследующим другие цели. Впроче это и было бы невозможно, так как имя писателя уже есть программ Никогда еще не было случая, чтобы писатель с определенной физиономие уступал кому-нибудь свое издание, тем более свое имя. Это — дело лите ратурных промышленников и посредников.

Н. Виленкин-Минский

18 июля 1905 г.
Английская набережная, 62.

Повидимому, это заявление Минского возымело действие, и 20 август 1905 г. Главное управление по делам печати сообщило С.-Петербургском цензурному комитету, что Минскому «разрешено издавать в г. С.-Петер бурге без предварительной цензуры, под его редакторством, ежедневну газету, под названием «Новая Жизнь» [25]. Программа газеты была утвер ждена без изменений [26].

## III

С получением права на издание для Минского встал вопрос о сотрудниках, которые вели бы политико-экономический отдел. В статьях, посвященных истории его «редакторства» [27], он признавался, что еще задолго до встречи с марксистами решил «основать газету в союзе с кружком лиц», в свободолюбии которых он был бы вполне уверен и которым «мог бы поручить ведение политического отдела, оставив за собой философский и художественный» [28].

Вначале он обратился к... Струве: «Проездом через Париж я счел нужным посетить г. Струве и поговорить с ним об издании. Сознаюсь откровенно: имя г. Струве в то время было окружено для меня известным ореолом. Я считал его, если не правоверным, то все же марксистом... Г. Струве отнесся весьма сочувственно к моей основной идее создать оппозиционно-идеалистическую газету, охотно согласился сотрудничать, советовал обратиться к доценту С. Котляревскому и обещал прислать письма к некоторым своим друзьям» [29]. Но, повидимому, «свободолюбие» Струве внушило Минскому серьезные сомнения, и, приехав в Петербург, он под влиянием револю-

БЛОК, КУЗМИН, БРЮСОВ, АНДРЕЕВ
Карикатура из журнала
«Новый сатирикон». 1910 г.



ционных событий решил, что единственным «кружком», в «политическом радикализме» которого не может быть никаких сомнений, является «кружок марксистов»:

«В это время со всей силой разразилась у нас революция, начались политические забастовки, и я очутился там, где не мог не стоять в силу своего духовного уклада, по условиям своей натуры: в крайнем ряду крайней левой» [30]. «...наиболее желанными союзниками представлялись марксисты... ибо не могло быть никакого сомнения, что в начинающейся политической борьбе главное ядро борцов за свободу составит организованный, сознательный пролетариат» [31].

Последующие объяснения Минским своего «союза с социал-демократами», как осуществления мечты о «синтезе между практическим и теоретическим идеализмом», интересны лишь, как попытки как-то мотивировать свое «полевение». Но большевики, в силу необходимости принужденные обратиться к Минскому для получения права на издание легальной газеты, твердо заявили ему, что она должна вестись в духе марксистской программы, и выставили ряд условий, обеспечивавших партийной части редакции свободу действий.

Как можно заключить из проектов договора между Минским и членами редакционного комитета «Новой Жизни» [32], он с самого начала не обольщался возможностями идейно-философского перевоспитания марксистов и ведения в газете пропаганды «религиозной истины». Проекты этих договоров, составленные самим Минским и написанные его рукой (один проект — черновой, второй — перебеленный, третий — переписанный на машинке), адресованы издателю «Новой Жизни» М. Ф. Андреевой [33]. Эти проекты, написанные до начала выхода газеты, свидетельствуют о том, что вопрос о роли Минского в редакции был заранее решен в прямой и открытой форме. Приводим текст, переписанный на машинке *.

* Зачеркнутые места заключены нами в квадратные скобки.

М[илостивая] г[осударыня],

Имею честь довести до Вашего сведения, что, на основании состоявшегося между нами соглашения, я уступил Вам в полную собственность половину моих издательских прав на газету «Новая Жизнь», о каковой уступке обязываюсь заявить в Главное управление по делам печати [34]. Получив право соиздателя, Вы вносите потребные для ведения газеты средства, которыми распоряжаетесь по полному своему усмотрению. В возможных убытках по изданию я не участвую, а равно я от своей доли в прибылях отказываюсь в Вашу пользу. В качестве редактора я получаю жалованье не менее... [35].

В основу ведения газеты кладутся следующие нормы, выработанные мною и означенным кружком приглашенных Вами лиц: 1. Политический и экономический отдел, понимая его в самом широком смысле, ведется в духе марксистской программы, в пределах цензурности. 2. Информационно-культурный отдел ставится возможно широко и полно. 3. Мне предоставляется ведение литературно-философского отдела, при чем А. М. Горькому предоставляется соредактирование в лит.-художественном отделе. 4. Заведывание как политико-экономическим, так и литературно-философским отделами предполагает свободу философских воззрений руководящих лиц, при чем, само собой разумеется, что эти воззрения не должны противоречить программе газеты. 5. Редакционные дела ведутся на коллегиальном начале. Образуется редакционное бюро из заведующих главными отделами, которые устанавливают распределение материала в газете, приглашают сотрудников и разрешают прочие вопросы и недоразумения, возникающие в пределах редакционной работы. Заведующие отделами автономны в пределах своих отделов. Редакционное ядро назначает лицо для составления номера. Мне принадлежит право занять своими статьями в газете место в размере четырех фельетонов в месяц.

В случае, если приглашенная Вами группа пожелает издать отдельно от меня свою собственную газету под редакцией избранного ею лица, наши соиздательские отношения ликвидируются, и Вы возвращаете мне уступленную мною Вам ныне половину издательских прав так же безвозмездно, как получили ее от меня. При этом само собой разумеется, что подписчики должны быть удовлетворены из подписных сумм. О выходе означенной группы Вы обязываетесь сообщить мне заблаговременно, не менее чем за шесть недель. С ликвидацией наших отношений за все время, пока я буду издавать газету «Новая Жизнь», я обязываюсь уплачивать Вам ежегодно одну четверть чистой прибыли, если газета будет приносить таковую.

О согласии Вашем на изложенные в этом письме условия прошу Вас письменно мне подтвердить.

Таково содержание условий, которые Минский предлагал для включения в договор. Другие тексты проектов, написанных Минским, существенных вариантов не содержат, за исключением отдельных технических деталей. Лишь во втором, перебеленном автографе имеется следующий пункт, очень важный для характеристики понимания Минским своей роли официального редактора:

«В ведении дела по моей функции ответственного редактора издания я, в пределах закона и цензурных условий, обязан сообразоваться с руководящими началами издания, изложенными в особом, подписанном нами документе. Если бы я, по заключению сведущих в литературном деле лиц, допустил серьезное нарушение этих начал, делающее для Вас и кружка привлеченных Вами к ближайшему участию в издании лиц невозможною дальнейшую совместную работу, Вы получаете право оставить издание всецело за собою, удовлетворив меня за мою половину, по оценке его стоимости авторитетными экспертами».

Если учесть, что все эти проекты были написаны самим Минским, то становится очевидным весьма важный факт: при проведении партийной частью редакции своей линии никакой «узурпации» прав редактора, как об этом после поражения революции писали символисты и сам Минский, не производилось. Минский сам признавал, что его «философские воззрения не должны противоречить программе газеты». А программа газеты — как указано в его же проектах — марксистская. Иначе говоря, Минский отказывался от пропаганды в газете символистско-мистических идеалов, что подтверждается также его согласием на соредактирование литературно-художественного отдела М. Горьким, а также следующим документом, подписанным членами редакционного комитета за пять дней до выхода первого номера газеты [36]:

«В заседании редакционного комитета «Новой Жизни» от 22 октября 1905 г. Н. Минский предложил заменить существующие между ним и издательницей М. Андреевой договорные отношения отношениями непосредственно товарищескими с товарищами, составляющими редакционное ядро газеты, руководствуясь целями и интересами партии. Означенное предложение редакционным комитетом встречено сочувственно и принято. В свою очередь, члены редакционного комитета обязались в случае окончательного освобождения печати от цензурных стеснений и обнародования закона о явочном порядке продолжать вести «Новую Жизнь» под тем же названием и за подписью М. Андреевой или другого товарища, как издателя, и Н. М. Минского, как редактора-издателя, при сотрудничестве Н. Минского, как заведующего литературно-философским отделом, при чем это обязательство сохраняет свою силу и в том случае, если бы товарищи сочли нужным на ряду с общественной газетой издавать официальный орган партии. Обязательство это теряет свою силу только в том случае, если бы Н. Минский настаивал на печатании статей, идущих вразрез с политической и социальной программой газеты. Вопрос о том, противоречит ли спорная статья программе партии или нет, решается или общим собранием членов редакции или другим способом, которые обе стороны найдут для себя удобным. Само собой разумеется, что Н. Минский, как и все другие заведующие отделами, сохраняет свободу своих философских воззрений, насколько они не противоречат политической и экономической программе партии».

Таково было положение дел в редакции «Новой Жизни» за несколько дней до выхода первого номера.

## IV

Первый номер «Новой Жизни», вышедший 27 октября (9 ноября) с приложением программы РСДРП, по воспоминаниям одного из журналистов того времени, «произвел впечатление «взорвавшейся бомбы» [37]. Кроме политических статей, в которых разъяснялись смысл происходивших событий и роль пролетариата в революции и разоблачалась тактика либеральной буржуазии, в нем были помещены телеграммы, информация, отдел «на фабриках и заводах», иностранный отдел и обзор печати. Передовая заканчивалась призывом к рабочему классу «организоваться под знаменем социал-демократии в рабочую партию, так как только такая партия сохранит ему достигнутые победы и поведет к новым, только она свяжет его с международным пролетариатом в одну великую семью». В газете был напечатан аншлаг: «Вследствие спешности выпуска в настоящем номере «Новой Жизни» отсутствуют некоторые постоянные отделы». Однако, несмотря на спешку, номер получился боевым, мобилизующим пролетариат на борьбу, призывающим не мириться с «полумерами и полуреформами».

В литературном отделе первого номера наиболее социально-заостренными были «Заметки о мещанстве» М. Горького. Разоблачая реакционную

роль мещанства, которое «всегда пытается задержать процесс нормального развития классовых противоречий», вскрывая гнилое содержание мещанского «гуманизма», Горький коснулся также и социальной функции литературы «командующего класса». Слова Горького: «Нужно было видеть пьяную радость мещан, когда Ницше громко заговорил о своей ненависти к демократии», были, по существу, обращены прямо к символистам, так же, как и следующее место его фельетона: «Что им (мещанам. — *Б. М.*) делать в битве жизни? И вот мы видим, как они тревожно и жалко прячутся от нее, кто куда может — в темные уголки мистицизма, в красивенькие беседки эстетики... печально и безнадежно бродят в лабиринтах метафизики и снова возвращаются на узкие, засоренные хламом вековой лжи тропинки религии, всюду внося с собой клейкую пошлость, истерические стоны души, полной мелкого страха...». Таким образом, напечатание этого фельетона Горького как бы подчеркивало, что помещение в этом же номере произведений некоторых сочувствовавших революции символистов вовсе не снимало вопроса о реакционности идейно-творческих принципов символизма.

В тех своих произведениях, которые были напечатаны в «Новой Жизни», Бальмонт, З. Венгерова, Л. Виленкина и др. представали перед читателем не как символисты, а как выразители сочувствовавших революции слоев интеллигенции. К. Бальмонт — этот камерный лирик, воспевший «безбрежность», «тишину» и сердце, которое «только в себя невозвратно влюблено», напечатал в первом номере «Новой Жизни» следующее стихотворение:

РУССКОМУ РАБОЧЕМУ

Рабочий, только на тебя
Надежда всей России,
Тяжелый молот пал, дробя
Оплоты крепостные.
Твой молот — твой. Пою тебя
Во имя всей России!
Ты знал нужду, ты знаешь труд,
Ты слишком знаешь голод.
Но ты восстал. С тобой идут
Все те, кто сердцем молод.
Будь тверд, яви еще свой суд,
Острог не весь расколот.
Тебя желают обмануть,
Опять, опять и снова.
Но ты нам всем наметил путь,
Дал всем свободу слова.
Так в бой со тьмой, и грудь на грудь;
Ты зов Сторожевого,
Сторожевой средь темноты
Сторожевой средь ночи —
Лишь ты бесстрашно-смелый, ты,
Твои нам светят очи.
Осуществятся все мечты
Ты победишь, Рабочий!

Абстрактность образов и искусственная приподнятость этого стихотворения свидетельствуют, что выраженные в нем идеи не были у Бальмонта органичными. Поверхностность бальмонтовского революционизма сказалась и в поэтической декларации Бальмонта, которой он пытался объяснить свой идейный перелом [38]:

ПОЭТ — РАБОЧЕМУ

Я поэт, и был поэт
И поэтом я умру!
Но видал я с детских лет
В окнах фабрик поздний свет,
Он в уме оставил след,
Этот след я не сотру.
Также я слыхал гудок,
В полдень, в полночь, поутру.
Хорошо я знаю срок,
Как велик такой урок.
Я гудок забыть не мог,
Вот я звук его беру.
Почему теперь пою?
Почему не раньше пел?
Пел и раньше песнь мою.
Я — литейщик, формы лью,
Я кузнец, я стих кую,
Пел, что молод я и смел.
Был я занят сам собой,
Что ж, я это не таю.
Час прошел. Вот час другой.
Предо мною вал морской,
О, рабочий, я с тобой,
Бурю я твою — пою!



ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ
Шарж М. Добужинского
Русский музей, Ленинград

Объяснение Бальмонтом своей эволюции тем, что он «видел с детских лет в окнах фабрик поздний свет» и что, подобно кузнецу, «стих кует», конечно, не было художественно-убедительным и дало повод Буренину для злобного издевательства над поэтом в одном из своих очередных пасквильных фельетонов «Нового Времени». Содержание своей «революционности» Бальмонт раскрыл много позднее, в изданной в 1917 г. брошюре «Революционер я или нет?». Всячески стараясь доказать свою преданность «преображающей грозе революции» и ненависть к самодержавию, он в то же время обнаружил в этой брошюре враждебность ко всему, что выходит за пределы буржуазных преобразований.

Своей дальнейшей эволюцией Бальмонт доказал правильность слов, сказанных в редакционной передовой первого же номера «Новой Жизни»: «...совместная борьба пролетариата с буржуазными классами за освобождение может быть только временной. В ходе этой борьбы неизбежно наступит момент, когда буржуазия предаст рабочий класс реакции». Но в 1905 г. еще трудно было предвидеть, что после победы пролетариата Бальмонт окажется врагом воспевавшихся им рабочих. И он и некоторые другие писатели его круга с воодушевлением приветствовали на страницах «Новой Жизни» пролетариат и революцию. Даже театральные рецензии З. Венгеровой, напечатанные в «Новой Жизни», были политически заостренными. Оценивая постановку в «Новом театре» пьесы А. Шницлера «Зеленый попугай» [39], она объясняет успех ее, главным образом, тем, что на сцене был показан «последний день старой Франции, день взятия Бастилии и кликов торжествующей демократии», а этого уже достаточно, «чтобы в наши дни наэлектризовать зрительный зал». Положительными достоинствами пьесы Венгерова считает «высмеивание аристократов», яркий показ «бездушия собственников, глумящихся над порабощенным народом», «слабоумия царедворцев»; «революция побеждает скептическую философию старого мира — вот смысл пьесы Шницлера». И, наоборот, в своем отзыве о пьесе В. В. Барятинского «Кочургин в деревне» она подчеркивает отрицательные стороны — идеализацию автором родовитой знати и отсутствие идейной направленности, замечая: «...в пьесах кн. Барятинского публике нравится, однако, главным образом, то, что направлено против чиновничества, от губернаторов до низших канцелярских и полицейских чинов» [40]. Так писательница, прежде судившая о художественных произведениях с точки зрения соответствия их содержания правилам символистской эстетики, перестроила свой критерий...

Вполне определенные позиции заняли и писатели несимволистского лагеря, сотрудничавшие в «Новой Жизни», — Тэффи, Е. Чириков и др. Тэффи, работавшая раньше, главным образом, на вкусы мелкобуржуазного обывателя, напечатала несколько публицистических стихотворений, очерк о революционной демократии и фельетон, в котором сатирически изображалась деятельность буржуазных партий. Ее стихотворение «Пчелка» — о швеях, сшивших «кровавое знамя свободы» (ранее напечатанное в большевистской газете «Вперед»), — имело в те годы большой успех. Менее известно ее другое стихотворение «Патроны и патрон», напечатанное в пятом номере «Новой Жизни»:

Спрятав лик в пальто бобровое
От крамольников-врагов,
Получивши место новое,
Едет Трепов в Петергоф.
Покидая пост диктатора,
Льет он слезы в три реки.

Два шпиона-провокатора
Сушат мокрые платки.
«Ах! Подобного нелепого
Я не ждал себе конца:
Генерал-майора Трепова,
Благодетеля-отца,
Кто порядки образцовые
Ввел словами: «Целься! Пли!»
В коменданты во дворцовые
Не спросяся упекли!
Ведь для них я был мессией,
Охранял и строй, и трон,
Был один над всей Россией
Покровитель и патрон!»
— Трепов! Не по доброй воле
С места вам пришлось слететь?
Сами вы учить изволили,
Чтоб патронов не жалеть!

Несколько сатирических произведений напечатал в «Новой Жизни» Е. Чириков. В его сказке «Орел и курица»[41] аллегорически изображалась трусость либеральной буржуазии, которая боялась освободить «орла» из клетки, утверждая: «Нельзя выпускать орла. Его клюв обратится на нас же!». О характере фельетона Е. Чирикова «Рождение новой партии», разоблачавшего предательскую контрреволюционную роль кадетов, дает понятие уже самое начало: «Вспоминалось мне часто щедринское выражение «применительно к подлости», когда я присутствовал в качестве стороннего наблюдателя на организационном съезде новой партии, назвавшей себя «конституционно-демократической» [42]. Следует отметить, что разоблачению политики буржуазных партий в революции 1905 г. было посвящено большинство напечатанных в «Новой Жизни» литературных произведений. К ним относится и следующее стихотворение Бальмонта [43]:

МЕЩАНЕ

Мне больно. Это ли есть мир?
И эти люди — вправду люди?
Не к мелким дьяволам на пир
Попал я — в шарлатанском чуде?
Рабы друг друга предают,
Чтоб побрататься в яме тесной.
Нет, этим — вправду нужен кнут,
Не их телесный,— мой словесный.
Я думал видеть лес дубов,
Иудин вижу я осинник,
Не стан бойцов,— кагал бесов,
На коем сыщик именинник!

Это стихотворение несравненно художественнее, чем к «Русскому рабочему» и «Поэт — рабочему». Оно несколько неожиданно сближает Бальмонта с Брюсовым, который, в связи с изданием манифеста 18 октября, написал стихотворение «Довольным», обличавшее «радость стада, нашедшего клочок травы».

## V

Однако, несмотря на то, что в напечатанных в «Новой Жизни» художественных произведениях символистов никакой враждебной пролетариату пропаганды не велось и что Минский обязался не противодействовать программе газеты, партийное руководство редакции, конечно, предвидело, что позже или раньше конфликт неизбежен. И в самом деле, не прошло и нескольких дней после выхода первого номера, как Минский изменил одному из пунктов им же подписанного условия. Поводом к этому послужили его попытки отвести адресованные ему реакционной прессой упреки в измене «дорогим сердцу русского интеллигента идеалам».

Выход «Новой Жизни» вызвал многочисленные отклики буржуазных газет. Особенно неистовствовало реакционное «Новое Время», напечатавшее по поводу «редакторства» Минского ряд заметок и статей. В заметке, помещенной 30 октября, объяснение Минского о причинах его сочувствия делу пролетариата называлось «мистическим» и «неудобопонятным», а 28 октября квалифицировалось, как «водевиль с переодеванием». 8 ноября там же печатается большая карикатура на Минского с подписью: «Пролетарий из «Новой Жизни», 18 ноября ему посвящается очередной фельетон В. Буренина. Бешеную травлю Минского начал и «Сын Отечества», откликнувшийся на первый же номер «Новой Жизни» заметкой «Несколько слов новоиспеченному социал-демократу», в которой указывалось, что «идея социал-демократии так же чужда Минскому, как чужд рабочему классу г. Минский с его мэонами и мистицизмом» [44]. Кроме ряда обзоров и мелких статеек на эту тему, «Сын Отечества» поместил специальное стихотворение, написанное пользовавшимся симпатиями буржуазного читателя «Гейне из Тамбова» [45]. Стихотворение это оканчивалось строками:

И меня лелеют грезы,
Далеко летит мечта:
Вижу я метаморфозы —
Не овидьевым чета:
Дама Тэффи станет прачкой,
Минский кузню заведет,
И Бальмонт из барок тачкой
Выгружать дрова начнет.
Вместе с тем, служа отчизне
(Прочны старые грехи!),
Будут стряпать в «Новой Жизни»
Фельетоны и стихи.

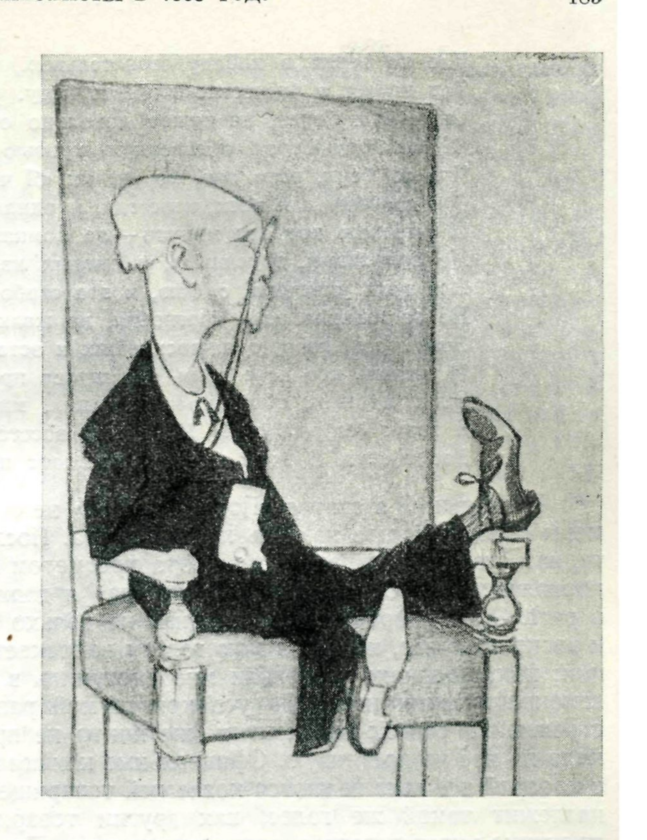
Травлю Минского начала также и «Наша Жизнь».

Если бы Минский окончательно и бесповоротно стал на сторону пролетариата, то в ответе на нападки газет он прямо заявил бы о своем отказе от ранее защищавшихся им идей, о разрыве со своим классом. История революции знает примеры подобной эволюции буржуазных идеологов. Вспомним, как отвечал Брюсов своим бывшим соратникам на обвинение «в измене» после Октябрьской революции. Но Минский, как мы показали выше, несмотря на свое полевение, не отказался от притязаний на сохранение идейного порабощения народа путем синтеза «социал-демократизма» и «мистицизма».

В заметке «Pro domo sua» [46] он писал:

«Одна из консервативных газет, отличающаяся тем, что вся ее редакция состоит из бывших либералов, выражает свое удивление по поводу того, что я, будучи мистиком, пристал к социал-демократическому движению. В этих словах верно лишь то, что я в последние годы в самом деле занимался философскими проблемами и написал книгу о мистическом разуме. Но я ду-

ФЕДОР СОЛОГУБ
Шарж Реми
Русский музей, Ленинград



маю, что между истиной философской и истиной политико-экономической нет противоречия, как нет противоречия между математикой и химией. Противоречие существует только между истиной и ложью. Вот если бы я когда-нибудь участвовал в газете упомянутой или в подобных ей органах, а потом пристал к социал-демократии, меня в самом деле можно было бы винить в непоследовательности и в том, что я разыгрываю «водевиль с переодеваниями». Долго размышляя о возможности воплощения истины на земле, я пришел к убеждению, что величайший враг философии не кто иной, как буржуазное общество, постыдно равнодушное к истине, ущемленное в своей срединности, трусливости, непоследовательное, признающее только одну философию — приспособляемости к обстоятельствам минуты и одну религию — комфорта и спорта. Мистика, по самому своему существу дерзновенная и чистая, может мириться в области воли с такой же дерзновенной, как она сама, с такой же безбрежной по своим горизонтам доктриной, какой является доктрина социал-демократии. Если мистической истине суждено одержать когда-нибудь победу над духом людей, то я уверен, что победа эта совершится только в чистой атмосфере экономической правды и всеобщего, свободного, радостного, никем не эксплоатируемого труда».

«Защите себя» посвящена и другая статья Минского. Здесь он признался, что принадлежит «к тем, для кого только-что пережитые события прошли не бесследно, показав им в новом свете все прошлое и будущее человечества», и что для него стала очевидной историческая роль пролетариата, классовые интересы которого «без остатка сливаются с интересами всемирной справедливости» [47].

Бальмонт ответил на травлю реакционной печати следующим стихотворением, озаглавленным «Начистоту» [48].

Кто не верит в победу сознательных, смелых рабочих,
Тот играет в бесчестно-двойную игру.
Он чужое берет, на чужое довольно охочих,
Он свободу берет, обагренную кровью рабочих.
Что ж, бери, всем она, но скажи: «Я чужое беру».
Да, свобода для всех, навсегда, и однакож вот эта свобода,
И однакож вот эта минута — не комнатных душ,
Не болтливых, трусливых, а смелых из бездны народа,
Эта воля ухвачена с бою, и эта свобода —
Не застольная речь краснобая, не жалкий извилистый уж.
Это кровь, говорю я, посмевших и вставших рабочих,
И теперь, кто не с нами, тот шулер продажный и трус.
Этих мирных, облыжно-культурных, мишурных и прочих
Я зову: «старый сор!» И во имя восставших рабочих
Вас сметут. В этом вам я, как голос прилива, клянусь!

Но Минский в статье «Подите прочь!» не ограничился признанием перемены своих взглядов на роль пролетариата. После утверждения, что «пролетариат стал для современного поэта предметом поклонения и восторга», он продолжал: «Г. С. из «Сына Отечества» я должен сказать несколько слов à part. Этот разобиженный инициал не только закидывает меня вопросами и восклицаниями, но через мою голову попрекает моих товарищей по редакции: как, мол, они позволили мне выступить в роли застрельщика социал-демократических идей? Да успокоится мой разозленный собрат. Роли застрельщика социал-демократии мне никто не предоставляет, да я и сам ни мало на нее не претендую. Официальные клички не имеют значения в газете, в которой все дела ведаются коллегией товарищей. В этой коллегии мне принадлежит такой же голос, как другим товарищам. Объединяет нас всех политико-экономическая догма марксизма. Программе рабочей партии мы все одинаково верны без условий и без ограничений. Не сходимся мы только во взглядах на вопросы философии и мистики. Мои товарищи склонны к материализму и полагают, что die Religion ist eine Privatsache (религия — частное дело каждого человека), я же уверен, что религия — дело всего человечества, конечно, религия разума, а не то, что изуверы и обманщики называют этим именем».

Может быть, этим признанием Минский желал лишь избегнуть обвинений в непоследовательности? Может быть, его попытки доказать закономерность своей эволюции имели лишь чисто биографический характер и не были связаны с его поведением в редакции «Новой Жизни»? Но факты говорят обратное. Обязавшись даже свой литературно-философский отдел вести в пределах программы газеты, он не сдержал своего слова, пытаясь, хотя и безуспешно, протащить на страницы газеты враждебные марксизму идеи. Вот как сам Минский описывал впоследствии свой конфликт с редакцией:

«Они (члены редакции. — *Б. М.*) нарушили со мной договор с бесцеремонной резкостью. После первого же номера, сразу определившего успех газеты, редакционная коллегия забрала в свои руки все издание, так что за исключением первого листа я ни одного номера не подписал и не выпускал. Еще в первые дни я присутствовал на редакционных собраниях и печатал в газете несколько статей, но вот является фельетон Горького, в котором занятия философией приравнены к ужению рыбы, которое так любезно лентяям, а Толстой и Достоевский названы выразителями мещанских идеалов.

Я немедленно написал ответ Горькому... но редакционная коллегия не только стала на стороне Горького против меня, но и воспротивилась напечатанию моего ответа. На мои ссылки на наш договор, обеспечивающий мне свободу философских воззрений, товарищи ответили, что по условию газета

издается по марксистской программе...» [49]. В этой «исповеди», напечатанной Минским в эпоху реакции с целью «реабилитации» себя перед символистской общественностью, все факты искажены и документально опровергаются приведенными в нашей работе материалами и документами.

Мы видели, что Минский в составленном им проекте договора с редакцией писал: «Заведывание как политико-экономическим, так и литературно-философским отделами предполагает свободу философских воззрений руководящих лиц, при чем, само собой разумеется, что эти воззрения не должны противоречить программе газеты». В приведенном нами выше протоколе, подписанном членами редакционного комитета «Новой Жизни», значилось: «Н. Минский, как и все другие заведующие отделами, сохраняет свободу своих философских воззрений, насколько они не противоречат политической и экономической программе партии». Поэтому его слова о «бесцеремонной резкости» редакционной коллегии насквозь ложны. Намеренно искажено Минским и содержание «Заметок о мещанстве» М. Горького.

Горький писал в своих «Заметках», вовсе не отрицая значения философии вообще, о бегстве мещан от битв жизни «в темные уголки мистицизма, к красивенькие беседки эстетики». В разделе о Толстом и Достоевском Горький, подчеркивая гениальность этих писателей, которые «силою своего таланта потрясли весь мир», восставал против их проповеди терпения и непротивления злу. Конечно, редакция «Новой Жизни» не могла согласиться напечатать ответ Минского Горькому, в котором он приписывал великому пролетарскому писателю роль разрушителя мировой культуры и выражал скорбь по поводу того, что «мистические идеи появились в русской литературе только в самое последнее время маленькими, чуть заметными светлыми струйками» [50]. То, что не мог понять Минский, возмущавшийся поведением редакции «Новой Жизни», было понятно даже его наиболее правым литературно-философским единомышленникам. Так, Д. Философов писал в газете «Наша Жизнь»:

«...г. Минский жалуется, что с ним поступили и резко и грубо. Может быть. Но иначе они (члены редакции «Новой Жизни». — *Б. М.*) и поступить не могли. Они вступили в реальную политическую борьбу, засучивши рукава, в буквальном смысле рискуя своей жизнью, а г. Минский хотел читать им лекцию о мэонизме. Такое легкомысленное самообольщение для трезвого человека непростительно» [51].

В статьях об истории своего редакторства Минский свел свои разногласия с редакцией «Новой Жизни», главным образом, к инциденту с «Заметками о мещанстве» Горького, умолчав о другом весьма важном факте.

В двенадцатом номере «Новой Жизни» была напечатана знаменитая статья Ленина «Партийная организация и партийная литература». В этой статье, определившей все дальнейшее развитие большевистской печати и направленной против буржуазно-анархического индивидуализма, блестяще разоблачалась также истинная сущность речей об «абсолютной свободе». «Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству? Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза (ибо, как миросозерцание, анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания.

И мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие, срываем фальшивые вывески, — не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией литературе противопоставить действительно-свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу».

Отклики символистов на эту статью Ленина являются ярким доказательством того, что воспевание пролетариата и «обновляющей грозы революции» нисколько не мешало им оставаться глубоко враждебными пролетариату буржуазными идеологами.

Наиболее резкий ответ Ленину был написан Валерием Брюсовым [52]. Признавая, что «свобода слова (пусть еще неполная, пусть вновь урезанная)... была достигнута не чем другим, как энергией «российской социал-демократической рабочей партии», Брюсов выступил против утверждения Ленина о лицемерности речей буржуазных индивидуалистов об «абсолютной свободе». Возражения, сделанные Брюсовым Ленину, не только реакционны, но и весьма наивны. Так, он доказывал существование «свободы художника» в буржуазном обществе тем, что Артюр Рембо, Поль Гоген и другие «работники нового искусства» безразлично отнеслись к вкусам буржуазной публики и поэтому «должны были терпеть и голод и бесприютность» [53].

Но ведь это лишь подтверждает зависимость художника от буржуазного издателя, от буржуазной публики! Реакционная статья Брюсова представляет интерес, конечно, не своей аргументацией, а тем, что в ней с исчерпывающей ясностью обнаружен предел, до которого символисты были готовы поддерживать борьбу пролетариата.

Отклики других символистов на статью Ленина варьировали эти же мысли. Так, Д. Философов в статье «Яд власти», клеветнически утверждая, что пролетариат попирает «вечные ценности», с лицемерным испугом вопрошал: «Что будет с «клерикалом» Данте, с «буржуа» Гете, с «аристократом» Байроном? Выбросить их сочинения в печку?» [54]. И вот Минский, который резко полемизировал с Философовым и Брюсовым по вопросу о роли пролетариата в историческом процессе, в этом вопросе был с ними солидарен. Свидетельством этого явилось его «Открытое письмо В. Ленину», которое он, подобно «Ответу М. Горькому», предназначал для напечатания в «Новой Жизни» [55].

Это письмо, в котором мистицизм, реакционные политические взгляды и барское пренебрежение к «крестьянам, солдатам и ремесленникам» совмещаются с незнанием элементарных основ философии марксизма, разумеется, не было напечатано в «Новой Жизни». Но самый факт написания его Минским показывает, насколько прав был Ленин, когда, приехав в Петербург, поставил вопрос об освобождении состава редакции от чуждых партии лиц. В. А. Десницкий, присутствовавший вместе с А. М. Горьким на заседании, состоявшемся тотчас же после приезда Ленина, рассказывает в своих воспоминаниях:

«Прежде всего Владимиром Ильичем был резко поставлен вопрос о ликвидации поэта Минского, как члена редакции «Новой Жизни».

— «Новая Жизнь» — партийный орган и в нем не место, тем более в руководящем центре, людям, не имеющим к партии никакого отношения.

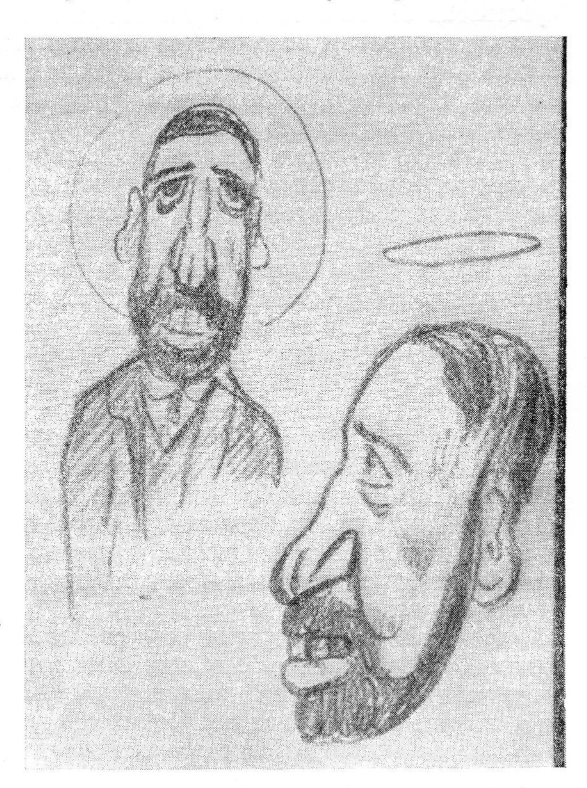
Владимир Ильич предлагал итти на всякие жертвы денежного порядка, вытекающие из договорных отношений возникновения газеты, как органа легальной печати. «Теперь такое положение нестерпимо...». Горький с полным одобрением отнесся к предложениям Ленина» [56].

Таким образом, попытки Минского, пользуясь своим положением официального редактора, повлиять на направление «Новой Жизни» потерпели полное поражение, несмотря на то, что в своем стремлении пропагандировать на страницах газеты свои мистические идеалы он был, повидимому, весьма настойчив. По словам А. В. Луначарского, «...со стороны Минского была сделана даже попытка чего-то в роде переворота в редакции «Новой Жизни»: а именно создания союза между наиболее левыми интеллигентами и... большевиками... Конечно, на это предложение я ответил только пожатием плеч» [57].

Даже сам Минский, характеризуя отношение к нему членов редакции, не мог не признаться, что «перед собою и своими партийными интересами они были вполне правы» [58]. Однако, это признание не помешало ему возвести на редакцию «Новой Жизни» целый ряд ложных обвинений.

## VI

Почти каждый номер «Новой Жизни» давал повод для переписки между Главным управлением по делам печати и С.-Петербургским цензурным комитетом о необходимости «пресечения» деятельности лиц, своими статьями «возбуждающих к бунтовщическим действиям и ниспровержению существующего строя». Постановление цензурного комитета о выходе первого номера гласит: «Усматривая в 1-м номере от сего 27 октября газеты «Новая Жизнь», при котором разослана программа Социал-демократической рабочей партии, «принятой на втором съезде партии», признаки преступления, предусмотренного 1 и 22 пп. 129 ст. Уголовного уложения изд. 1903 г., СПБ. цензурный комитет постановил: возбудить против редактора-издателя названной газеты «Новая Жизнь» Николая Максимовича Виленкина (Минского), а также против других лиц, могущих оказаться виновными по настоящему делу, уголовное преследование» [59]. На разборе этого дела



Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ
Шарж М. Добужинского
Русский музей, Ленинград

в судебном заседании Минский был заочно оправдан со следующей мотивировкой судьи: «Представитель обвинения в судебном заседании отказался от обвинения Виленкина, удостоверив, что последний состоял лишь редактором «Новой Жизни», а не издателем ее; принимая во внимание, что обязанность представления номеров газеты в цензуру возлагается на издателя, а не на редактора, я нахожу, что обвинение в этом проступке не может быть предъявлено к Виленкину» [60]. Издателем же, как известно, числилась М. Ф. Андреева, о которой ни в цензурном комитете, ни в управлении по делам печати никаких сведений не имелось.

Вопрос о «Новой Жизни» стоял чуть ли не на каждом заседании цензурного комитета, но закрыть газету царское правительство решилось лишь 2 декабря, после напечатания «Манифеста РСДРП».

Как признавался Минский, в последние дни существования «Новой Жизни» члены редакции не раз предлагали ему «снять из осторожности свою подпись как ответственного редактора», но он «не сделал это из чувства брезгливости, не желая сойти с опасного поста» [61].

Не прошло и полугода, как Минский, скрывшись от судебного преследования за границу, начал исповедываться в своих грехах. 12 марта 1906 г. в газете «Русь» появилась большая статья Минского «История моего редакторства», в которой он всячески старался доказать, что он «не отрекся от самого себя». Говоря, что между мистикой и сочувствием рабочему классу «нет никакого противоречия», он следующим образом мотивировал свое «кратковременное редакторство»:

«Я стал социал-демократом не так, как обыкновенно делается им русский человек: не через чтение социальных книг, не через посещение собраний. К партии социал-демократов, в строгом значении слова, я никогда не принадлежал, никаких степеней агитатора, пропагандиста и др. не проходил и в общем, привыкши к художественной и философской дисциплине, чувствовал бы себя тесно в рамках какой бы то ни было партии... Я стал социал-демократом, как говорят в математике, от противного, убедившись в полной несоизмеримости существующего капиталистического уклада с мистической истиной, возненавидев буржуазный строй души и устремившись мечтою к лучшему будущему».

Любопытно также признание Минского, почему он стал верить в историческую роль пролетариата: «Бердяев вместе с Мережковским, подражая щедринскому: «Чумазый идет», готов, в виду наступающей власти пролетария, воскликнуть: «Хам идет!». Я не знаю слов, более самодовольно неверных, чем эти разглагольствования о грядущем хаме. Нет, с победой рабочего класса грядет не хам, а идет на смену культурному мещанину культурный аристократ, новый афинянин».

Что же хотел Минский нести рабочему классу, какими средствами думал он способствовать культурному росту пролетариата? Ответ на этот вопрос дают его следующие слова:

«Рабочая среда кажется мне самой благодарной для проповеди религии разума. Сознаюсь, что, вступив в союз по изданию газеты с вождями социал-демократии, я надеялся воздвигнуть в самом центре рабочего движения кафедру для проповеди нового идеализма. Меня могут упрекать в самоуверенности, в наивности, но никак не в отречении от своего идеала или непоследовательности. Сознаюсь также, что попытка моя на этот раз потерпела полную неудачу».

Изложив таким образом свое credo, Минский назвал сопротивление редакции «Новой Жизни» его попыткам засорять сознание рабочих в самое напряженное время революционной борьбы мистическими бреднями — «диким издевательством над метафизикой и мистикой», «вандальством».

Но эта исповедь Минского все же не удовлетворила реакционную об-

щественность царской России. Некто «Свой» в статье «К исповеди одного редактора», напечатанной в «Слове», заявил, что метаморфоза Минского «слишком уж неожиданна даже для того времени неожиданностей»[62]. «Неубедительными» признал разъяснения Минского и Д. Философов, озаглавивший свою статью «История одного легкомыслия»[63]. И совершенно отверг показание своего бывшего коллеги по «религиозно-философским собраниям» Д. Мережковский. В статье «О благородстве пролетариата»[64] он грозно вещал, что, «венчая пролетариат на грядущее царство, Минский подвергается опасности превращения грядущего царства в грядущее хамство», ибо «мэонизм... безоружен против соблазна социал-демократии». Статья кончалась угрозой: «...г. Минский окажется нашим врагом, если исполнит он то, что начал, довольно, впрочем, неудачно и неуклюже: свое мистическое соединение с Горьким».

Все эти отклики вызвали новую главу исповеди Минского — «Еще к истории моего редакторства»[65]. Продолжая утверждать логичность синтеза социал-демократизма и мистики, он, стараясь как-то свести концы с концами, решается на следующий полемический ход:

«По мнению Мережковского, угроза хамства висит над каждым зазнавшимся классом, будь это капиталисты, будь это рабочие. Допустим и это. Но как же относится Д. Мережковский к самой борьбе между капиталистом и рабочими, кто, по его мнению, прав, кто виноват в этой борьбе? К кому спешит он на помощь? Вот вопрос, который должен задавать себе каждый общественный деятель или мыслитель. Тот, в чьем сознании ответ на этот вопрос ясен, кто сердцем, волей, умом на стороне труда, тот, каковы бы ни были его философские разногласия с социал-демократами, не может житейски фактически не причислить себя к их лагерю, не считать себя их другом и соратником».

Как мы видим, здесь Минский еще сохранил «оттенок благородства». Однако, с приходом всей буржуазной интеллигенции к «статус кво», перестал фрондировать и Минский.

Но «реабилитация» перед реакционной общественностью была для него недостаточной: ему необходимо было еще и прощение правительства царской России. В 1913 г. он посылает из Парижа покаянное заявление, в котором «в путях монаршего милосердия» ходатайствует об амнистии и разрешении беспрепятственно возвратиться в Россию. Доклад об этом, представленный министром юстиции Щегловитовым Николаю II, исключительно интересен не только как один из ярчайших документов гниения и распада российской буржуазной интеллигенции предвоенных лет, но и как показатель отчетливого понимания правительством охранительной функции литературно-общественной деятельности символистов[66] (см. приложение).

6 сентября 1913 г. Николай II наложил на этом докладе резолюцию: «согласен». И Минский был прощен. 19 февраля 1914 г. Зинаида Венгерова подала в департамент полиции заявление с просьбой сообщить в пограничный пункт Вержболово, чтобы пропустили амнистированного Минского[67]. В это время Федор Сологуб заканчивал статью «К приезду Н. Минского», которая начиналась словами: «Редакция радостно приветствует возвращение своего идейного единомышленника Н. М. Минского»[68].

Так завершилась история «сотрудничества» символистов в «Новой Жизни». В этой истории ярко отразилось их отношение к революции 1905 г. вообще. Сущность этого отношения может быть охарактеризована известными словами Ленина о «повороте» либеральной буржуазии после революции 1905 г.: «либерал сочувствовал демократии, пока демократия не приводила в движение настоящих масс...». «Либерал отвернулся от демократии, когда она втянула массы, начавшие осуществлять свои задачи, отстаивать свои интересы»[69]. Такую же эволюцию проделали и символисты, после 1905 г. бросившиеся в объятия реакции.

*ПРИЛОЖЕНИЕ*

[ДОКЛАД МИНИСТРА ЮСТИЦИИ ЩЕГЛОВИТОВА НИКОЛАЮ II]

В ночь на 7-ое февраля 1906 года в г. С.-Петербурге, в виду полученных С.-Петербургским охранным отделением сведений о том, что контора редакции газеты «Новая Жизнь», выходившей в свет в ноябре и начале декабря 1905 года, но затем приостановленной по определению С.-Петербургской судебной палаты 2 того же декабря, служит местом конспиративных свиданий активных работников местной социал-демократической организации, а также явочным местом для иногородних членов российской социал-демократической рабочей партии, в названной конторе был произведен обыск, коим были обнаружены большое количество преступных воззваний и брошюр, изданных упомянутой партией, резолюции двух ее фракций — большинства и меньшинства, бланки с печатною надписью «Объединенный Центральный Комитет Р.С.Д.Р.П.», печать центрального комитета той же партии, отчеты различных иногородних комитетов и книга с шифрованными записями, представлявшими собою явочные адреса для различных городов империи.

К возникшему по сему поводу при С.-Петербургском губернском жандармском управлении, в порядке ст. 1035 Уст. Угол. Суд., формальному дознанию постановлением отдельного корпуса жандармов подполковника Пояркова 26 ноября 1906 года, в числе других лиц, был привлечен бывший редактор этой газеты присяжный поверенный, кандидат прав Николай Максимов Виленкин, он же, по литературному псевдониму Минский *, 50 лет, коему и было предъявлено обвинение в принадлежности к преступному сообществу, заведомо поставившему целью своей деятельности ниспровержение существующего в государстве общественного строя, т. е. в преступлении, предусмотренном ст. 126 ч. 1 Уголов. Улож.

Независимо от сего, постановлением судебного следователя по важнейшим делам при С.-Петербургском окружном суде Зайцова 9 декабря 1905 года тот же Виленкин-Минский был привлечен в качестве обвиняемого в преступлении, предусмотренном ст. 103 ч. 1 Угол. Улож. за помещение в вышедшем 1 декабря 1905 года № 26 названной выше газеты статьи, заведомо для него содержавшей в себе оскорбительные, употребленные с целью возбудить неуважение, выражения по отношению к верховной власти.

По обоим делам Виленкин-Минский остался недопрошенным в качестве обвиняемого, так как до того еще скрылся за границу, в Париж, где проживает и в настоящее время. В виду сего, определением С.-Петербургской судебной палаты 2 октября 1906 года дело по обвинению Виленкина в преступлении, предусмотренном ст. 103 ч. 1 Угол. Улож., было приостановлено дальнейшим производством; дело же по обвинению его по ст. 126 ч. 1 Угол. Улож., согласно определению той же палаты 17 февраля 1907 года, было выделено из общего производства и приостановлено впредь до явки или задержания обвиняемого **.

---

* Иудейского происхождения, но православного исповедания.

** Кроме упомянутых двух дел, о Виленкине-Минском в округе С.-Петербургской судебной палаты были возбуждены еще дела по обвинению его по ст. 129 пп. 1, 2, 3 и 5 Угол. Улож. за напечатание в №№ 1, 6, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 24, 25, 26 и 27 газеты «Новая Жизнь», а также в изданной под его редакцией книге «На общественные темы» статей, заведомо возбуждавших к учинению бунтовщического деяния, ниспровержению существующего в государстве общественного строя, неповиновению закону и законному распоряжению власти и нарушению воинскими чинами обязанностей военной службы. Однако, по внесению по одному из этих дел, согласно постановлению судебного следователя 3 декабря 1905 года, в качестве меры пресечения, залога в сумме 10 000 руб. Минский 8 того же декабря скрылся за границу, почему производство упомянутых дел было приостановлено. Ныне по определениям СПБ. судебной палаты 26 февраля, 9 апреля и 17 июля 1913 г. уголовное преследование по ним прекращено за силою п. 5 отд. XVIII именного высочайшего указа 21 февраля 1913 г.

В поступивших ныне прошении и письме на мое имя Виленкин-Минский, называя редактирование им газеты «Новая Жизнь» «сплошным литературным недоразумением», объясняет, что всю свою писательскую деятельность он по преимуществу посвятил разработке вопросов философии, религии, морали и искусства и мало интересовался политикой в тесном смысле слова. Приняв на себя в период наибольшего развития в нашем отечестве революционного брожения редактирование газеты «Новая Жизнь», являвшейся органом социал-демократической рабочей партии, он ставил себе целью и надеялся придать начавшемуся среди пролетариата «освободительному движению» идеалистически религиозный характер, в духе идей выпущенного тогда же в свет его сочинения «Религия будущего», и в договоре, который он заключил с кружком марксистов, предприняв-



М. А. КУЗМИН

Шарж В. Серова.

Частное собрание, Москва

шим издание названной газеты, выговорил себе личное бесконтрольное заведывание только философским и художественным отделами. Однако, упомянутые марксисты, в нарушение договора и данного слова, совершенно отстранили его от фактического редактирования газеты даже в упомянутых отделах и, образовав редакционную коллегию, решали все вопросы редакции газеты большинством голосов, без его участия, почему, за исключением первого номера газеты, да и то не в полном объеме, он номеров газеты к печати вовсе не подписывал, протесты же его и приготовленные к печати возражения коллегией не принимались. За единственный месяц невольного сотрудничества с марксистами Минский, по его словам, убедился, что «марксизм в глубочайших основах своих враждебен культуре, философии, религии и искусству». Выехав затем за границу, Минский развил этот свой взгляд на марксизм в ряде статей, частью помещенных в газетах «Русь» и «Утро России», частью же вошедших в его книги, и вы-

сказал в них резкое осуждение мыслям и действиям этой партии, которая в свою очередь объявила Минского своим «непримиримым идейным врагом». Признавая поэтому предъявленное ему обвинение в принадлежности к российской социал-демократической рабочей партии не вытекающим ни из его действий, ни из печатно развитых им идей и находя, что помещение в газете «Новая Жизнь» оскорбительной для верховной власти статьи, — в чем он также обвиняется, — не может быть вменено в вину при описанных выше условиях редактирования им названной газеты, Виленкин-Минский ходатайствует о прекращении, в путях монаршего милосердия, обоих означенных дел, во внимание к его преклонному возрасту (57 лет) и расстроенному здоровью и о разрешении ему беспрепятственно возвратиться в пределы России.

О том же и по тем же основаниям всеподданнейше просит и жена названного обвиняемого Людмила Николаевна Виленкина-Минская.

Из представленных просителями номеров издающейся в Париже на русском языке газеты «Социальдемократ», — «центрального органа российской социальдемократической рабочей партии», усматривается, что означенная партия, действительно, резко отграничивает себя от политических воззрений Минского и в ответ на его статьи, направленные против партии, сотрудники газеты называют его «апологетом провокации», «чернильным кули буржуазии», «слугой Столыпина», «поэтом и философом владык современного режима» и т. п., а его заметки о деятельности партии — «печатным доносом».

В пользу удовлетворения изъясненного ходатайства Минского с своей стороны предстательствует член Государственного Совета граф Витте, удостоверяющий, что проситель, по своим убеждениям, всегда был далек от революционных воззрений и подвергся привлечению к ответственности по издательству лишь благодаря своей излишней доверчивости, которою воспользовались окружавшие его в смутное время 1905 года неблагонадежные элементы.

Из показаний свидетелей, допрошенных на формальном дознании по упомянутому делу о Минском и других, видно, что вопросы направления газеты «Новая Жизнь», издававшейся на средства жены тайного советника Марии Желябужской (Андреевой) разрешались на коллегиальных началах кружком примыкавших к социал-демократической партии лиц, во главе коих стоял писатель Максим Горький (Алексей Пешков). Занятия Минского по сотрудничеству его в названной газете происходили не в конторе, а в помещении редакции, находившемся в другом доме и на другой улице, при чем среди обнаруженных по обыску в конторе рукописей, брошюр и других вещественных доказательств ничего принадлежащего лично Минскому не оказалось *.

Что же касается второго предъявленного Минскому обвинения, то основанием к таковому послужила перепечатка в № 26 газеты «Новая Жизнь» из прекращенного сатирического журнала «Дятел» трех вымышленных юмористических телеграмм, будто бы полученных по беспроволочному телеграфу из Копенгагена и Монте Карло и содержавших в себе дерзкие выражения в отношении верховной власти.

Литературная деятельность Минского, начавшаяся в 1876 г., выразилась в нескольких томах стихотворений и драматических пьес, стихотворных переводов «Илиады» Гомера и некоторых крупных произведений Шелли, этико-философском трактате «При свете совести», ряде журнальных и газетных статей по вопросам религии, искусства и культуры и др.

Вместе с тем Минский был в 1902 году одним из инициаторов «религиозно-философских собраний», при чем сделал несколько рефератов по вопросу рели-

---

* Привлеченный в качестве обвиняемого по ст. 126 ч. 1 Угол. Улож. одновременно с Минским и по тем же основаниям, как и он, секретарь редакции газеты «Новая Жизнь» почетный гражданин Исидор Гуковский приговором СПБ. судебной палаты 16 декабря 1908 г. был признан оправданным, по недоказанности обвинения.

гии в Александро-Невской лавре в присутствии митрополита Антония, а в 1905 году прочел в столице и многих провинциальных городах лекции на тему «О нравственной проблеме наших дней».

Повергая изъясненное на высочайшее вашего императорского величества воззрение, вменяю себе в обязанность всеподданнейше доложить, что в виду незначительного, пассивного и притом весьма кратковременного (в течение одного месяца) участия Минского в деятельности членов социал-демократической партии по изданию газеты «Новая Жизнь» и полной несовместимости личных убеждений его с идеями марксизма, коими руководствуется означенная партия, а также во внимание к продолжительным, в течение 37 лет, трудам его на литературном поприще, его преклонному возрасту (57 лет) и приведенному предстательству действительного тайного советника графа Витте, я, с своей стороны, полагал бы возможным возбужденные против присяжного поверенного, кандидата прав Николая Максимова Виленкина, он же Минский, при С.-Петербургском губернском жандармском управлении и в производстве судебного следователя по важнейшим делам при С.-Петербургском окружном суде Зайцова дела по обвинению его в преступлениях, предусмотренных ст.ст. 126 ч. 1 и 103 ч. 1 Угол. Улож, дальнейшим производством прекратить, с предоставлением названному Виленкину-Минскому права беспрепятственно возвратиться в пределы России.

На приведение сего предположения в исполнение всеподданнейше испрашиваю всемилостивейшее вашего императорского величества соизволение.

Министр юстиции статс-секретарь Щегловитов

Высочайшая резолюция «Съ» [согласен] в Ливадии 6 сентября 1913 года Министр юстиции статс-секретарь Щегловитов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ленин, Собр. соч., т. VIII, стр. 133.

[2] Там же, т. VIII, стр. 508 (примечания о «Новой Жизни»).

[3] «Дневник социал-демократа», 1905, № 3, стр. 26.

[4] «Пролетарий», 25 (12) ноября 1905 г., № 26.

[5] Красин Л., Как возникла «Новая Жизнь», — «Журналист», 1925, № 12, стр. 9.

[6] Минский Н., Подите прочь!, — «Новая Жизнь» 1 (14) ноября 1905 г., № 5.

[7] Письмо Д. Мережковского к Л. Виленкиной в мае 1905 г. (архив Института литературы Академии наук СССР).

[8] Письмо Д. Мережковского к Л. Виленкиной 14 ноября 1905 г. (в том же архиве).

[9] «Наша Жизнь», 15 (28) ноября 1905 г., № 334.

[10] Бакулин В. (В. Брюсов), Поэзия Н. Минского, — «Весы», 1908, июль, стр. 64.

[11] Минский Н., Подите прочь!, — «Новая Жизнь», 1 (14) ноября 1905 г., № 5.

[12] Минский Н., Pro domo sua, — «Новая Жизнь», 29 октября (11 ноября) 1905 г., № 3.

[13] Минский Н., Стихотворения, СПБ., стр. 44.

[14] Там же, стр. 36.

[15] Там же, стр. 41—42.

[16] Минский Н., При свете совести, 1890, стр. 65.

[17] «Свиток», 1926, № 4, стр. 246.

[18] Минский Н., Религия будущего, СПБ., 1905, стр. 288.

[19] Минский Н., История моего редакторства, — «Русь», 1906, № 54.

[20] «Дело I отд. канцелярии Главного управления по делам печати. Об издании газеты «Новая Жизнь», 1905, № 45, ЛОЦИА.

[21] Там же.

[22] Отношение департамента полиции по 3 делопроизводству от 29 апреля 1905 г., № 5137 (там же).

[23] Отношение департамента полиции в Главное управление по делам печати от 24 июня 1905 г., № 7300 (там же).

[24] Там же.

[25] Отношение Главного управления по делам печати в С.-Петербургский цензурный комитет от 20 августа 1905 г., № 9145.

[26] Лишь к пункту о прибавлениях и приложениях к газете была сделана оговорка: «В пределах основной программы газеты».

[27] Статьи эти были напечатаны в газетах «Русь», 1906, № 54—55, «Двадцатый Век», 1906, № 36, и в сборнике статей Минского, На общественные темы. СПБ., 1909. В виду того, что газетный текст и текст сборника сильно отличаются один от другого, а иногда и взаимоисключают друг друга, мы цитируем различные варианты статьи, оговаривая источник в каждом отдельном случае.

[28] Минский Н., На общественные темы, стр. 195—196.

[29] «Двадцатый Век», 1906, № 36.

[30] Там же.

[31] Минский Н., На общественные темы, стр. 195.

[32] Рукописное отделение Института литературы Академии наук СССР, фонд 39, № 76.

[33] Андреева М. Ф. — артистка Художественного театра, была женой М. Горького. Подпись ее, как издателя, значится под всеми номерами «Новой Жизни».

[34] Заявления об уступке Минским «половины издательских прав» М. Ф. Андреевой в архиве Главного управления по делам печати не обнаружено.

[35] Размер жалования в проекте не указан.

[36] Выписка из протокола заседания редакционного комитета «Новой Жизни». (Рукописное отделение Института литературы Академии наук СССР, фонд 39, № 77).

[37] Львов Л., За кулисами старого режима (воспоминания журналиста), Л., 1926, стр. 122.

[38] «Новая Жизнь», № 4.

[39] «Новая Жизнь», № 2.

[40] «Новая Жизнь», № 12.

[41] «Новая Жизнь», № 1.

[42] «Новая Жизнь», № 2.

[43] «Новая Жизнь», № 15.

[44] «Сын Отечества», 1905, № 207.

[45] «Сын Отечества», 1905, № 215.

[46] «Новая Жизнь», № 3.

[47] Минский Н., Подите прочь!,— «Новая Жизнь», № 5.

[48] «Новая Жизнь», № 14.

[49] Минский Н., История моего редакторства,— сб. «На общественные темы», СПБ., 1909, стр. 197.

[50] Минский Н., Интеллигенция и мещанство (ответ М. Горькому),— сб. «На общественные темы», СПБ., 1909, стр. 204.

[51] Философов Д., История одного легкомыслия,— «Наша Жизнь», 1906, № 407.

[52] Брюсов В., Свобода слова,—«Весы», 1905, № 11.

[53] Там же.

[54] Философов Д., Яд власти,— «Наша Жизнь», 1905, № 349.

[55] Автограф этого письма Н. Минского находится в Институте литературы Академии наук СССР, фонд 39, № 104.

[56] Десницкий В., В. И. Ленин и М. Горький (по воспоминаниям),— в книге «М. Горький. Очерки жизни и творчества», Л., 1935, стр. 58—59.

[57] Луначарский А. В., Воспоминания из революционного прошлого, стр. 37.

[58] Минский Н., На общественные темы, стр. 196.

[59] «Дело СПБ. цензурного комитета по изданию Н. М. Виленкиным (Минским) ежедневной газеты «Новая Жизнь», 1905, № 98 (выписка из журнала заседаний Петербургского цензурного комитета 27 октября 1905 г., № 47), ЛОЦИА.

[60] «Дело I отд. Главного управления по делам печати», 1905, № 45, ЛОЦИА.

[61] Минский Н., Еще к истории моего редакторства,— «Двадцатый Век», 1906, № 36.

[62] Свой, К исповеди одного редактора,— «Слово», 1906, № 414.

[63] «Наша Жизнь», 1906, № 407.

[64] «Свобода и Культура», 1906, № 2.

[65] «Двадцатый Век», 1906, № 36.

[66] Фонд министерства юстиции, «Высочайшие доклады», 1913, т. II, лл. 181—189.

[67] Фонд департамента полиции, дело № 2291, начато в 1906 г., окончено в 1914 г. (Архив революции и внешней политики).

[68] Сологуб Ф., К приезду Н. Минского,— «Дневники писателей», 1914, № 1, стр. 41.

[69] Ленин. Собр. соч., т. XIV, стр. 220.

П У Б Л И К А Ц И И

# ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДСТВА ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

I. ЮНОШЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО БРЮСОВА. СТАТЬЯ Н. ГУДЗИЯ.— II. НЕНАПИСАННАЯ ПОЭМА «АГАСФЕР» В 1905 ГОДУ». ПУБЛИКАЦИЯ Н. АШУКИНА.— III. НЕИЗДАННАЯ ПОЭМА «СТРАСТЬ И СМЕРТЬ». ПУБЛИКАЦИЯ Н. АШУКИНА.— IV. БРЮСОВ — ТЕОРЕТИК СИМВОЛИЗМА. ПУБЛИКАЦИЯ К. ЛОКСА.— V. ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И «НОВЫЙ ПУТЬ». ПУБЛИКАЦИЯ Д. МАКСИМОВА

Среди архивных материалов по истории русского символизма едва ли не наибольшую количественную и качественную ценность имеют материалы обширнейшего архива Брюсова. Немногие из русских писателей так бережно и любовно относились к своей собственной писательской продукции, как Брюсов. В его архиве сохранилась масса неопубликованного стихотворного и прозаического материала, часть которого представляет собой вещи законченные и переписанные набело, часть — неотделанные, незаконченные рукописи, оставшиеся в черновиках, иногда с трудом поддающихся прочтению. Нередко попадаются темы и конспекты произведений задуманных, но неосуществленных. Ко многим произведениям, особенно стихотворным, имеются варианты, часто тщательно переписанные и приложенные к основному тексту. Тут же корректуры произведений Брюсова и его литературных товарищей, правленные рукой Брюсова, стихи начинающих поэтов-символистов, иногда радикально переделанные Брюсовым-редактором. Рядом с этим — всевозможные записи, заметки автобиографического характера, дневники, ценные не только для внешней биографии поэта, но и для уяснения его творческого пути. Всегдашний усердный ученик и великий начетчик, Брюсов, особенно в молодые годы, конспектирует прочитанные книги, статьи по разнообразным вопросам знания, выписывает из них наиболее заинтересовавшие его строки и страницы, целиком или в отрывках переписывает особо полюбившиеся ему стихотворения русских и иностранных поэтов и тут же высказывает о них свое суждение, иногда принимающее форму целой большой статьи, как, например, критические замечания о поэзии Надсона или о русской лирике 1895 г. В архиве находим и ученические тетради с гимназическими сочинениями Брюсова и его статьями на разнообразные темы — от исторических, географических, философских до таких, которые внушены были Брюсову его интересом к скачкам, тотализатору, карточной игре.

Если ко всему этому прибавить огромное количество имеющихся в архиве писем к Брюсову писателей — его современников, то исключительная ценность брюсовского архива не только для истории творчества самого Брюсова, но и для истории русского символизма станет совершенно очевидной.

Публикуемая ниже подборка материалов, извлеченных из архива Брюсова, разумеется, дает лишь частичное представление о его богатстве. Полная и всесторонняя разработка его — дело будущего.

Здесь же мы стремились лишь к тому, чтобы, на основе впервые вводимых в научный обиход брюсовских текстов, осветить некоторые основные стороны литературной деятельности Брюсова — широкой и многообразной. Объединенные в настоящей подборке публикации отражают и поэтическую работу Брюсова, и его опыты в области теории символизма, и, наконец, его роль, как активного участника литературной борьбы современной ему эпохи.

Редакция

# I. ЮНОШЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО БРЮСОВА

Статья Н. Гудзия

Юношеское творчество Брюсова не представляет, конечно, сколько-нибудь значительного художественного интереса само по себе. Неоспорима, однако, его культурно-бытовая ценность. Яркими чертами рисует оно идейно-психологические особенности той среды, в недрах которой зарождался русский символизм, те пути, по которым шло интеллектуальное развитие основоположников и зачинателей школы. Кроме того, знакомство с ранним Брюсовым поучительно и в другом отношении: оно позволяет нам с большой наглядностью установить генетику позднейших художественных исканий Брюсова.

Уже в детской и отроческой его продукции в ряде случаев нетрудно усмотреть, как увидим ниже, не только предвестия его декадентских стихов и литературных и философских позиций эпохи сборников «Русские Символисты», но и характерные темы его позднейших произведений. Также и круг культурных, научных и исторических интересов, показательных для зрелого Брюсова, обнаруживается еще в его детских и юношеских пристрастиях. Тем самым, весь писательский путь поэта, начиная с его детских опытов, воспринимается, как процесс органический и закономерный. Кроме того, ярче вскрывается социальная природа брюсовского творчества на фоне всей той поэтической выучки и тех эстетических и культурно-бытовых симпатий, которые в сильной степени дают себя знать в подготовительной стадии этого творчества.

## I

В архиве Брюсова сохранились четыре переплетенных тетради, занимающие в общей сложности около 500 страниц, в которые он выписывал преимущественно понравившиеся ему стихи различных поэтов, извлекавшиеся им как из отдельных сборников стихотворений, так и из текущих журналов. Выписки идут с 1889 по 1895 г., при чем наибольшее их количество падает на годы 1889—1891. Значение этих выписок для Брюсова уясняется из следующего места его неопубликованного письма от 24 июля 1895 г. к поэту А. А. Курсинскому, хранящегося в том же брюсовском архиве: «Затем скажу тебе, что в настоящую минуту я решительно против изобретения Гутенберга. Переписывая* твои «Полутени», я убедился во всех преимуществах такого* знакомства с книгами. Петрарка, — думаю я, — знал Гомера много лучше любого современного филолога, и меня уже не удивляет, что Гоголь любил списывать даже продающиеся сочинения».

Однако, стихотворный материал, о котором подробнее скажем ниже, не является единственным в этих тетрадях. На ряду с ним — выписки из философских, исторических, литературно-критических сочинений, из сочинений по истории религий, политической экономии, истории искусств, из работ по высшей математике и астрономии.

Философские выписки Брюсова, относящиеся большей частью к 1889—1891 гг., свидетельствуют о наибольшем его интересе к тем проблемам философии, которые соприкасаются с теорией познания и логикой. Таковы обширные выписки, извлеченные, большей частью, из истории философии Льюиса и отчасти Куно-Фишера, — «Истины и заблуждения», «Organum novum» (о Беконе), «Cogito ergo sum и др. мысли Декарта». На основании книги Швеглера («История философии», в. I, М., 1864) Брюсовым составлен конспект по истории древнегреческой философии. Наконец, сделаны выписки из «Афоризмов и максим» и из «Метафизики любви» Шопенгауэра. Харак-

* Подчеркнуто Брюсовым.

терно, что еще в 1889 г. Брюсов выписывает из Шопенгауэра афоризм, который является как бы его жизненным девизом с ранней юности и до смерти: «Трудиться, действовать и бороться с препятствиями составляет для человека потребность, как для крота рыться в земле. Побеждать препятствия— вот настоящее наслаждение его существования. Если не представляется для этого случая, он сам создает препятствия, чтобы только положить конец невыносимому для него состоянию покоя». Приводя по Льюису примеры выводов Спинозы из его аксиом и теорем, он снабжает эти выводы приписками о своем согласии или несогласии с ними.

Интересуясь в годы 1889—1890 судьбой Наполеона и сочиняя стихи на эту тему, Брюсов делает выписки из «Истории Наполеона» Н. Полевого и из последней части «Войны и мира» Толстого, где речь идет о Наполеоне. Любопытно, что уже в 16 лет Брюсов обнаруживает интерес к классическому миру и его истории, в особенности к истории Рима, которая, как известно, сильно занимала его и в зрелые годы. В первой же тетради находим выписку из книги Вегенера «Рим», далее латинскую выписку из книги Гиббона «История разрушения Рима», позднее — краткий конспект чьей-то статьи о римском суде и конспект статьи Виноградова «Atenaion politeia».

В 1893 г. Брюсов делает обширную выписку из статьи З. Венгеровой «Поэты-символисты» («Вестник Европы», 1892, № 9), сыгравшей значительную роль в приобщении его к символической поэзии. В том же году им делаются выписки из статьи Э. По «Философия творчества», сопровождаемые следующим примечанием: «Самый способ писать в эту тетрадь показывает периоды в моей психической жизни».

В 1889—1890 гг. в тетрадь заносится на 14 мелко исписанных страницах конспект чьей-то статьи об индийской религии; в конце конспекта воспроизводятся образцы санскритских письмен.

В 1891 г. по статье А. Антоновича делается краткий конспект, озаглавленный «Что такое политическая экономия?» и заключающий в себе определения этой науки, данные различными политико-экономами.

В следующем году, на основе книг Любке, Гиацинтова, В. Реймона, Гнедича и других, Брюсов пишет начало конспективной статейки «История искусств», в которой, вслед за вступлением общего характера, излагается история архитектуры с тщательно и очень детально разрисованными образцами индийских, египетских и античных колонн и капителей. Статейка не закончена. Обещанное «продолжение дальше» в тетрадях Брюсова отсутствует.

Тетрадь, начатая в марте 1891 г., открывается рядом математических выкладок из области дифференциального исчисления и аналитической геометрии. Эти выкладки замыкаются заметкой «Памятник Архимеда», обставленной чертежами и снабженной эпиграфом из Тиссандье: «Мы обязаны Архимеду открытием квадратуры, параболы и отношения между объемом шара, конуса и цилиндра. Эта последняя теорема есть одна из замечательнейших в геометрии». В середине тетради — статья на 14 страницах: «Эллипсис, гипербола и парабола», с многочисленными чертежами, составленная, как указано в конце ее, по трем математическим пособиям.

Наконец, в том же 1891 г. по астрономической статье К. Фламмариона сделан конспект «Неподвижная земля».

Стихотворный материал, переписанный в тетради Брюсова, очень разнообразен. Тут стихи не только оригинальные, но и переводные.

Первая тетрадь, начатая в 1889 г., открывается эпиграфом из стихотворения Н. Д. Телешова «Искреннее слово»:

Кто раб из нас? Кто кем из нас владеет?
Ты, жизнь, раба! И я твой властелин...

уверял Ленина, будто символисты ненавидят буржуазную культуру сильнее, чем революционеры.

Если в вопросах общественно-политических символисты более или менее искусно прикрывали свою антидемократическую тенденцию, представляя свою борьбу против демократии, как борьбу против «буржуазной интеллигенции», то в вопросах идеологии — эстетики, философии — они не считали даже нужным скрывать свои антидемократические позиции. В статье «Венок или венец», появившейся в одиннадцатой книжке «Аполлона» за 1910 г., Андрей Белый выражал неприкрытый страх и неприкрытую вражду к демократизации искусства. «С середины XIX столетия, — писал Андрей Белый, — возросла демократизация знаний и философии; целые слои, доселе никак не причастные искусству, являлись все более и более законодателями его судеб, в настоящую эпоху не кружки эстетически-образованных людей — участники жизни искусства; демократические массы отнеслись к искусству активно, сместилась линия развития искусств; искусство — в опасности».

Поэтому лозунг об искусстве, призванном будто бы спасти и преобразовать жизнь, неразрывно связался у Андрея Белого с противопоставлением символизма, как «аристократического» движения в искусстве, искусству демократическому. «Развитие символической школы в искусстве, — пояснял Андрей Белый, — как и проповедь символизма у Ницше и Ибсена, явились ответом на распространяющуюся вульгаризацию искусства; аристократические глубины вечного символизма предстали пред массой в явной, проповеднической форме: символическая школа в поэзии суммировала индивидуальные лозунги художников (исповедуемые, как Privat-Sache) провозглашением этих лозунгов, как параграфов художественной платформы; в демократических кабачках, а не на высотах академического олимпийства началась проповедь символизма» (там же, стр. 2). Именно это, «аристократическое», противопоставленное демократии искусство и должно было, по мысли Андрея Белого, «спасти человечество». «В проповеднической ноте, — писал Андрей Белый, — проявившейся у величайших символистов нашего времени Ницше и Ибсена в том, что они признают в художнике творца жизни, мы и усматриваем привнесение цели, диктуемой искусству: из искусства выйдет новая жизнь и спасение человечества» (там же, стр. 3).

Еще решительнее, чем Андрей Белый, выдвигает «аристократическую» платформу символизма Эллис. Подобно тому, как в политическом вопросе антидемократическая тенденция выдавалась символистами за тенденцию, направленную против «буржуазности» и «интеллигенции», так и здесь, в вопросе об отношении художника к народу, символисты пытались представить свой «аристократизм», как аристократизм чисто интеллектуальный. «Пока не доказано, — писал Эллис, — что публика при социализме (точнее после капитализма)... будет абсолютно иная. Подобные аргументы, — пояснял Эллис, — самое лучшее оружие в защиту нашего культа аристократического (не в сословном смысле), индивидуалистического и стоящего выше жизни символизма» («Кризис современного театра», — «Весы», 1908, IX, стр. 66).

Однако, провозглашенный символистами «аристократизм» оказывался далеко не всегда лишь «несословным» и «духовным». На деле «аристократизм» этот, будучи идейной формой антидемократической сущности символизма, приводил символистов к прямой смычке с самыми реакционными и притом отнюдь не «духовными» силами и течениями русского буржуазного общества.

До чего простиралась зависимость символистов от буржуазных — практических, политических, а не только лишь «духовных» — течений, лучше всего видно из того, что некоторые символисты (в частности Андрей Белый) выступали с грубыми антисемитскими выпадами и даже целыми антисемитскими «теориями».

Этот эпиграф, конечно, не случаен: он очень характерен для той жизненной и поэтической линии, какая стала особенно характерной для Брюсова, уже возмужавшего поэта.

Далее, чередуясь, идут стихотворения Фофанова («Метеор», «В теремах причудливо волшебных», «Вы не видали ль эту пару?», «Триолет» и мн. др.). Выписки из Фофанова очень часты и встречаются вплоть до 1893 г. во всех брюсовских тетрадях. В 1891 г. ряд переписанных фофановских стихотворений предваряется следующим вступлением: «Мое мнение о К. Фофанове в 1891 году на основании его сборника 1887 года и тех стихотворений, которые мне приходилось читать в новых журналах. Поэт симпатичный. Есть фантазия и блестки поэзии. Меньше мысли и часто она — почти азбучная истина. Надо бы больше обработки стиха, потому что, несмотря на внешнюю отделку и внимание, обращенное на внешнюю звуковую сторону, часто одно неудачное выражение, вставленное иногда только ради рифмы, нарушает общую гармонию впечатления».

В той же первой тетради не мало выписок из Полежаева, относящихся к 1889 г. Переписаны стихотворения «Провидение» («Я погибал...»), «Песнь погибающего пловца», «Лунный свет», «Пир Валтасара», «Отчаяние», «Тоска». Тут же «Федорушка» и «Русская история от Гостомысла» А. Толстого. Несколько позднее переписаны из А. Толстого «Он водил по струнам», «Запад гаснет в дали бледнорозовой», отрывки из «Дон-Жуана», «То было раннею весной», отрывок из стихотворения «Порой веселой мая», «Волки», «Против течения». После 1891 г. выписок из А. Толстого нет. С 1890 — 1891 г. Брюсов начинает переписывать и стихотворения Мережковского, которому он уделяет исключительно большое внимание. Мережковский переписывается вплоть до 1895 г. и по количеству внесенных в брюсовские тетради стихотворений занимает, на ряду с Фофановым, первое место. Выписываются стихотворения по нескольку под ряд, иногда отрывки из поэм. Все это извлекается как из сборников стихотворений Мережковского, так и из текущих журналов, где эти стихотворения печатались. В те же годы переписано стихотворение Фета «Густая крапива шумит под окном», несколько позднее — «Жди ясного назавтра дня». Затем в 1892 г., из «Собрания стихотворений» Фета изд. 1863 г. переписаны одиннадцать стихотворений целиком и около двадцати отдельных строк и строф. Фет в ту пору, видимо, не очень нравился Брюсову, судя по сопровождающему эти выписки его замечанию: «Я ожидал лучшего». В 1893 г. Брюсов переписал еще одно фетовское стихотворение — «Из тонких нитей идеала». В 1892 г. среди переписанных стихов читаем заметку Брюсова: «21 ноября в 12 час. дня скончался А. Фет».

Рядом со стихотворением Фета «Густая крапива» — стихотворения А. Майкова «Ты веришь ей, поэт! Ты думаешь — твой гений!» и И. Ясинского «Искра», извлеченные из одного и того же журнала «Гусляр» за 1889 г. Затем до 1893 г. переписаны были еще четыре стихотворения Майкова: «Алкивиад», «Остроумница, плясунья», «Октава», «И ангел мне сказал» и одно стихотворение И. Ясинского.

Явное неравнодушие обнаруживает Брюсов к стихам поэта надсоновской школы Вл. Михайлова, печатавшегося в журналах, главным образом, в «Вестнике Европы», под псевдонимом Вл. Мартов. С. 1890 по 1893 г. Брюсов переписал тринадцать его стихотворений. В 1890—1894 гг. переписаны три стихотворения Полонского—«Есть форма, но она пуста», «Пришли и стали тени ночи», «Враждою народов стезя»; далее—«Гефсиманская ночь», «Пускай на грудь мою», «Пред зарею». «Тень» Минского. В 1891 г. переписываются «Гражданин» Рылеева, «Вырыта заступом яма глубокая» и «Медленно движется время» Никитина. Тогда же из книжки «Вестника Европы» попадает в тетрадь «Ex oriente lux» Вл. Соловьева и затем, по ме-

ре появления в журналах, еще восемь его стихотворений, вплоть до 1895 г. В 1891—1892 гг. переписываются, большей частью из журналов, по одному, по два стихотворения Лохвицкой, П. Козлова, И. Человекова, К. Р., Апухтина, О. Чюминой, Д. Цертелева, Голенищева-Кутузова, Симбирского, К. Работникова, Величко, Фруга, Жемчужникова.

В 1893—1896 гг. в таком же количестве, кроме указанных выше поэтов, переписываются, также большей частью из журналов, стихи Гагина, Лялечкина, П. Перцова, Александрова, Щепкиной-Куперник, П. Тулуба, Д. Садовникова, Ф. Рошера, Ап. Коринфского [1], А. Федорова, Бальмонта. Из второго тома стихотворений Языкова изд. 1858 г. переписывается ряд пьес, частью целиком, частью в отрывках. Иногда приводятся отдельные строки или только заглавия. Наконец, из сборника Некрасова «Мечты и звуки» приводится стихотворение «Колизей».

Переписываются в тетради в небольшом количестве и переводные стихотворения Мицкевича, Гейне, Байрона, Барбье, Гюго, Гете, Микель Анджело, Верлена, Малларме, Метерлинка, конец трагедии Эсхила «Скованный Прометей» в переводе Мережковского. Переписываются эпиграмма на итальянском языке неизвестного поэта, отрывок из стихотворения Ибсена на норвежском языке и два стихотворения на немецком языке (Bodenstein'a и Hanz'a von Mosch'a).

Разумеется, переписанными в тетради стихотворениями не ограничивается круг поэтов и их произведений, так или иначе обративших на себя внимание Брюсова. Не переписано ни одного стихотворения ни Лермонтова, ни Пушкина, следы влияния которых очень сказываются на юношеских стихотворениях Брюсова. Сильно было и влияние на него Надсона, а между тем, из Надсона у него переписано всего лишь одно стихотворение «Поэзия», да и то впоследствии перечеркнутое.

В огромном большинстве случаев в брюсовские тетради попадала интимная лирика. Тема любви и природы является в ней преобладающей. Лишь спорадически встречаемся здесь с произведениями и на гражданские темы.

## II

В 1891 г. Брюсов задумывает кодификацию всех своих сохранившихся стихотворений, начиная с 1881 г. В двух тетрадях аккуратно переписаны стихи, написанные в течение десятилетия с приведением вариантов и первоначальных редакций. В этом тщательном собирании своих вещей, во внимании к вариантам собственных стихов и фиксировании их перед нами уже в эту пору обрисовывается будущий поэт, печатающий собрания своих произведений по типу академических изданий — с приведением вариантов и ранних чтений тех стихов, которые впоследствии подвергались переработке.

После Брюсов продолжал переписывать набело свои стихи в таких же тетрадях. Две следующие тетради заключают в себе стихи, иногда не вполне отделанные, переписанные с середины 1891 до середины 1893 г. Следующие многочисленные тетради, начиная с пятой, содержат в себе лишь черновики стихотворений, часто вперемежку с материалом нестихотворным. В первых четырех тетрадях, кроме стихов, — многочисленные записи, приурочивающие то или иное стихотворение к определенным моментам личной, интимной жизни Брюсова, уясняющие повод его написания, его судьбу, значение в глазах самого автора или его товарищей, влияние, под каким оно написано. Тут же — перечисление других стихотворных и прозаических вещей, написанных за это время, частью утерянных, частью сохранившихся в других рукописях.

Первая тетрадь озаглавлена: «Мои стихи. Сборник всех моих стихотворений и набросков с 1881 года. Валерий Брюсов. 1891». Далее — следующая

приписка: «Здесь собраны все мои сохранившиеся стихи, хотя бы незначительные, неотделанные отрывки или первый стихотворный лепет восьмилетнего ребенка (я родился в 1873 году). Здесь же приложен перечень всех сохранившихся прозаических произведений. Планы и сюжеты см. в записной книжке 1890 года. Валерий Брюсов». Собственные стихи Брюсов предваряет эпиграфом из Пушкина:

Ты, детскую качая колыбель,
Мой юный слух напевами пленила
И меж пелен оставила свирель,
Которую сама заворожила.

Самое раннее стихотворение, датированное 1881 г., «Соловей»:

Соловей мой, соловей,
Сероперый соловей.
Распевай ты средь ночей,
Милу песню начинай,
Веселее распевай
И подолже (sic) не кончай!

В таком же роде по качеству стихотворения: 1882 г. — «Извержение Везувия», 1885 г. — «Осень» (с вариантами попавшее в гимназический журнал «Начало» с заглавием «Соловей»), 1886 г. — «Волны рассекая, мчится пароход». К 1886 г. относится первая литературная встреча Брюсова с Лермонтовым, выразившаяся в пародировании клятвы «Демона».

В период времени с 1887 г. стихотворная продукция Брюсова значительно увеличивается. Мелких стихов, вошедших в тетрадь за этот год, насчитывается уже больше десятка. Кроме того, в тетрадь заносятся отрывки из трагедии «Ксеркс» — свидетельство интереса Брюсова к истории — и упоминание о не дошедшей до нас балладе «Летучий голландец», заключавшей в себе около ста стихов и данной в виде приложения к журналу «Начало». К этому же году относится и ряд прозаических вещей, о которых — ниже. С этого года Брюсов осознает себя уже, как призванный поэт, судя по эпиграфу — опять из Пушкина, — которым предваряются стихи 1887 г.:

Простите, хладные науки,
Простите, игры первых лет!
Я изменился, — я — поэт...

Темы стихов четырнадцатилетнего поэта очень разнообразны и, разумеется, всецело отдают книжностью. Учась в гимназии Креймана, Брюсов с большим увлечением занимался географией [2]. Следами этого увлечения является обилие географических карт и рисунков, тщательно вычерченных им в гимназические годы и сохранившихся в брюсовском архиве. С географическими темами связаны, помимо «Везувия», и такие стихотворения, как «Австралия», «Италия». «Рай Шидада» передает в стихах одно из восточных сказаний. Интерес к античной мифологии уже в эту пору сказывается у Брюсова в стихотворении «Песнь троянцев»:

О Гектор, о Троя,
Погибли и вы!
Убили героя
Олимпа сыны.
Разрушили Трою
Не силой враги,
А хитростью злою
Победу взяли.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ—ГИМНАЗИСТ
Фотография 1886 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва




Тут же рядом — стилизация себя под безнадежно разочарованного и отверженного людьми человека:

Ami! сюда! я умираю...
Людьми покинут всеми я...
Тебе, мой друг, я завещаю
Все то, что сам имею я.
Покинут я людьми, оставлен...
Собака — друг последний мой!
Но, тяжестью несчастья не подавлен,
Я умираю, как герой!

Или горестное признание в неразделенной любви:

С ней несколько ночей
Я провел, вдруг понявши любовь.
Томный отблеск очей
Волновал мою кровь.
Сколько раз я рыдал,
На колени упавши пред ней,
Целовал, умолял
Полюбить хоть на несколько дней!
А она надо мной
Лишь смеялась, меня не любя,
Увлекая собой,
Мою жизнь погубила шутя.

Как бы предваряя свои эпатирующие темы, которые займут видное место в творчестве Брюсова лет через шесть, он пишет в том же 1887 г. стихотворение «Падшие», в котором признается:

Люблю я падших больше честных:
Они прелестнее, милей.
Здесь нет приличий вечно тесных,
И время мчится веселей.

Следующие годы — вплоть до 1891 — характеризуются поисками тем и стихотворных форм. Из числа поэтов, которых в ту пору читал и знал Брюсов, он на первое место ставит Надсона и Лермонтова, которыми, по его словам, он особенно увлекался [3]. Действительно, большинство его юношеских стихотворений этого периода обнаруживает сильное влияние обоих этих поэтов, при чем подражание Лермонтову сказывается даже ощутительнее, чем подражание Надсону.

Неоконченная поэма 1888 г. «Месть демона» начинается строками, свидетельствующими о рабском подражании лермонтовскому «Демону».

В поэме того же года «Добро и зло» — опять перепевы лермонтовского «Демона». Демон, фигурирующий в поэме Брюсова в качестве главного персонажа, встречается с ангелом:

И перед ним изгнанник рая
Склонился трепетной главой
И, речь забытую внимая,
Закрыл глаза своей рукой.
И молвил ангел: «Дух сомненья,
Что ты ищешь средь миров?
Тебе не будет уж прощенья
За ряд бесчисленных грехов.
Сокройся вновь. Лети обратно...»
и т. д.

Вторя Лермонтову, отчасти Полежаеву, Брюсов в стихах этого периода говорит о «погибших желаньях», о том, что «в душе помертвелой уныло, темно», что жизнь без борьбы и без терний томит его. Он клянет обманувшую его любовь, скорбит о том, что рок не дал ему насладиться неведением, в коротких полежаевских стихах уныло признается:

Я сгораю
Не любя,
Прозябаю,
Жизнь губя.

Прошло то время, когда он верил в любовь и счастье, верил в наслажденья. Жизнь его состарила и удручила. Единственное прибежище и наслаждение — муза, к которой поэт взывает с мольбой облегчить его страдания. А если и муза его забыла, то для него «навеки верной будет лишь могила».

В 1889 г. поэт, которому смешны вера и любовь, «смешны и наслажденья», говорит:

Боюсь спокойной жизни я,
Покоя не желаю,
И рвется вновь душа моя —
Куда? не знаю.
Я чувствую — предела нет
Безумному желанью!
Мне тесен, тесен этот свет...
Я обречен страданью!

И заканчивает стихотворение неожиданным, но характерным для него обращением к Риму и Элладе:

Восстань, железный Рима век,
И пробудись, Эллада!
Ужель забыты вы навек
И мне лишь смех награда?

Написав в 1888 г. патриотическое стихотворение о Наполеоне, славу которого помрачила Россия, Брюсов в следующем году по-лермонтовски изображает того же Наполеона на Эльбе, погруженного в воспоминания о своих былых победах и трофеях.

Рядом с Лермонтовым идет влияние Надсона; часто мы имеем дело с комбинацией обоих влияний. Надсон внушает Брюсову те или иные темы, еще чаще определяет его стиль и форму стиха. От Надсона и его школы — Мартова, молодого Мережковского — у Брюсова обычный словарный материал, в котором нередко фигурируют и д е а л, п ь е д е с т а л, у п о е н и е, н е г а, м е ч т а н ь е, с о м н е н ь е, к у м и р, такие эпитеты, как у п о и т е л ь н ы й, ч у д н ы й, д и в н ы й.

Оттуда же и пристрастие к трехсложным размерам, очень явственно выступающее в юношеских стихах Брюсова.

Как образчик тематического влияния Надсона, приведем стихотворение 1890 г., обращенное к А. Н. К.:

Ты любовью так гордо играешь,
Ты так смело смеешься над ней,
Ты счастлива, пока не узнаешь
Этих тяжких мучений страстей.
А наступит пора роковая,
Незаметно и тихо придет.
Сердце, громко права предъявляя,
Разобьет твой искусственный лед.
Так наступит и время страданий
(Неизбежно оно у людей),
И забудется смех для рыданий,
Для глухих, безысходных скорбей.

Оно, несомненно, является отзвуком стихотворения Надсона, написанного, в свою очередь, под влиянием стихотворения «К Делии» Баратынского:

Ты разбила мне сердце, как куклу ребенок...

Цитированным стихотворением начинается длинный ряд стихов, имеющих автобиографическое приурочение. В приписке к нему Брюсов отмечает: «Это стихотворение, как № 1, входит в пять озаглавленных «Моя любовь». Первоначально оно имело форму полусонета». Стихи обращены к гувернантке Анюте, об увлечении которой Брюсов говорит в своих автобиографических записях[4]. В других стихах, связанных с этим увлечением, передаются надсоновским словарем различные перипетии любовного чувства — от полной безнадежности:

Дивные, чудные грезы,
Вы не вернетеся вновь!
И поцелуи и розы,
Первые сладкие слезы,
Первая, словом, любовь!

до проблесков надежды:

Грезы о счастии, грезы забытые,
Вновь предо мною явились они...

И вокресают надежды разбитые,
Дивные, чудные, светлые сны!..
и т. д.

Стихотворение 1889 г. «Ты помнишь» в своих двух первых строфах представляет собою перепев начальных строк стихотворения Надсона «Во мгле». У Брюсова читаем:

Ты помнишь? С тобой мы у моря сидели;
Внизу под скалою шумела волна;
Мы в даль бесконечную смело глядели,
Та даль голубая была нам ясна.
И годы борьбы нас тогда не страшили,
Мы думали быть победителем в ней,
В сердцах наших горе еще не таили,
Мы верили твердо в любовь и людей!..

Но в то время, как у Надсона все стихотворение выдержано в тонах высокой гражданской патетики, у Брюсова дальше звучит уже чисто любовная тема: она ушла к другому, «покой свой дороже любви оценя», но он ее ни в чем не обвиняет, желает ей быть счастливой с другим и богатой. А ему остается лишь вспоминать ее. И когда он вновь приходит на берег моря, чтобы забыться, ему так томительно жаль прошедшего и так тяжело думать о будущем:

Не смея поднять на грядущее взора,
Жалею, что смерть мне еще не дана.

Стихотворение 1890 г. «Поэзия» также внушено Брюсову одноименным стихотворением Надсона, откуда взята — в качестве эпиграфа — и первая строка: «За много лет назад, из тихой сени рая...». Брюсов обращается вначале к той поре, когда муза поэзии, спустившись к нам из долин Ионии, увлекла нас чарующей и страстной песнею, которая была далека от горя и муки и в которой были «гармония слов и мечты молодой» и величие красоты. Но прошли столетия и годы, и в поэзии послышался тягостный стон. С нее «сорвали венец, растоптали ногами», и песни ее полны страданий и слез. Она, как прежде, зовет нас вперед,

Но арфа лишь стонет, но арфа рыдает,
И муки, и скорбь, и страданья поет.

И Надсон сравнивает былую судьбу поэзии с теперешней ее судьбой. Когда-то она «из тихой сени рая» сошла в наш мир, неся с собой «гармонию небес и преданность мечте» и служа только красоте. Но вскоре же

...с чела ее сорвали
И растоптали в прах роскошные цветы...
И дышит песнь ее огнем душевной муки,
И тернии язвят небесное чело.

Брюсов использовал из надсоновского стихотворения и некоторые рифмы: звуки — муки, молодой — красотой; образ же рыдающей арфы взят из общеизвестного надсоновского стихотворения «Не говорите мне: он умер..».

В том же году Брюсов пишет начало поэмы «Фантазия», в котором негодует на то, что фантазию «свергают с пьедестала», что поэзию и мечту осмеяла наука, которая, «сорвавши покрывало» с тайн миров, «низвергнула во прах осмеянный кумир», потому что человеку дороже «рубль и час привычной скуки», чем первый пыл любви.

На ряду с Лермонтовым и Надсоном, у Брюсова в это время, как и позднее, обнаруживается спорадическое подражание Пушкину, А. К. Толстому, Фофанову [5].

Под влиянием пушкинского «Скупого рыцаря» написано стихотворение 1888 г. «Стансы», о чем свидетельствует хоть бы такой отрывок:

Велико мое богатство
И сила моя велика!
Весь мир для меня — мое царство,
Чужого мне нет уголка!
Скажу — и девица любая
Руками меня обовьет,
Невинность свою забывая,
На ложе свое позовет.
Скажу — и в тюрьме за стенами
Очутится дерзкий враг мой;
А стоит мне бросить деньгами,
Поплатится он головой.

Следующие строки, написанные в 1889 г.:

Зачем прогресс
И просвещенье?
Придет мгновенье:
Среди небес
В хаос предвечный
И бесконечный
Светило дня
Вновь ниспадет, —
Нас увлечет
Во власть огня...
и т. д., —

отзвук стихотворения Фофанова «Метеор», переписанного Брюсовым в первую из числа тех его тетрадей, в которые вписывались чужие стихотворения. Тут в параллель с брюсовскими идут такие строки:

И все вокруг пройдет бесплодно и бесследно:
И звуки смелых лир, и вымысел искусств...
Померкнет свет луны, погаснет солнце ваше,
Низринется в хаос ничтожный шар земли...
Ужели отцветет роскошная природа
И рухнется земля в мятущийся хаос?
К чему ж борьба людей, познанье и свобода,
И сладостный елей благочестивых слез?..

Очень вероятно, что из этого стихотворения Фофанова возник замысел вскоре начатой Брюсовым поэмы «Гибель земли». К тому же периоду относится еще ряд стихотворений на разные темы. Стихотворение «Изобретатель» повествует о французском физике Дени Папине, изобревшем пароход, разрушенный толпой. Папин забыт и осмеян, а слава изобретения досталась американцу Фультону. «Всероссийский дерби 1889 г.» представляет собой стихотворный отчет о бегах. «Гибель фелуки» — довольно длинное стихотворение из индейской жизни, написанное для детского театра. Кроме того, от этого времени сохранились ряд шуточных набросков, акростихов, басня «Орел и паук» и др.

К 1888 г. относятся несохранившиеся поэмы «Надя» и «Бирюза». По-

следняя, судя по запомнившемуся Брюсовым и записанному им четверостишию:

Он был охотник Индостана,
Полудикарь, полъевропеец,
И загорелый, как индеец,
И строен, словно кедр Ливана...

написана была на излюбленный в этот период Брюсовым сюжет из индейской жизни, усиленно изображавшейся им в ту пору в прозаических рассказах. В том же году написана была поэма «Содом и Гоморра», в которой речь идет о гибели этих двух городов. Ей предшествует следующее пояснение: «Это было самым моим популярным стихотворением, хорошо известным среди товарищей. Кроме того, оно было одним из самых отделанных, так как было переделано несколько раз с начала до конца». О степени «отделки» можно судить хотя бы по таким строкам:

*Безумцы! О, остановитесь!*
*Покайтесь, пока время есть!*
*Молитесь, юноши, молитесь!*
*Несу вам страшную я весть!*

К поэме приложен ряд вариантов.

К 1890 г. относится начало работы над поэмами «Король», «Гибель земли», «Бренн». В том же 1890 г. написана была стихотворная трагедия «Мудрец», обширные отрывки из которой приводятся в тетради. По этим отрывкам содержание трагедии сводится к следующему.

Начальник стражи извещает мудреца, что умер насильственной смертью царь и что сын его безутешен и в отчаянии рыдает у гроба. Появляется молодой царь, говорит с большой скорбью мудрецу-учителю о смерти отца и требует мести. Удалив солдат, мудрец сообщает своему ученику о том, что погубил старого царя он сам, мудрец. Сделал он это для счастья страны и всей земли. Царь препятствовал мудрецу в его реформах и нововведениях, и царя нужно было устранить. «Наука — царь! Рассудок — повелитель», говорит мудрец. Сын успокаивается и соглашается с мудрецом, что так именно и нужно было поступить с отцом. Он говорит своему учителю:

Ты прав, отец!
Вперед, вперед без страха!
Я верю вновь. И пусть вовеки
Во все концы земли промчится наше имя.

Но вскоре мудрец разочаровывается в юном царе. Царю надоели тайны науки, и его перестали занимать тайны миров. Он во власти чувственной любви. Царь, в свою очередь, недоволен своим строгим учителем и возражает ему:

Нельзя для всех открыть источник знаний.
Невежество поддерживает власть.
А что народ без власти и поддержки?
Безумное, бессмысленное стадо.

Мудрец в отчаянии. Люди неспособны понять всю прелесть знаний. Жизнь царя давно уже проходит среди низких дрязг и позорных мелочей. Мудрец жаждет смерти, забвенья. Против него восстает народ, о котором он так отзывается:

О грязь земли, что все зовут народом!

Помимо оригинальных стихов, Брюсов уже в эту пору заносит в свою тетрадь и стихотворения переводные. Так, в 1888 г. переводятся небольшой

отрывок из «Фауста» и гейновская «Сосна» [e] в трех вариантах, в 1890 г.— два отрывка из «Одиссеи» и «Die Hoffnung» Шиллера.

Не ограничиваясь обычными стихотворными формами, Брюсов чуть не с первых шагов обнаруживает тяготение к более редким формам. В 1889 г. он пишет стихотворение, в котором каждая строка, начинаясь ямбом, продолжается дактилями:

Ручей, робко шумящий, пусть льется волной,
Своим холодом мне обещая
Один сладкий ленивый покой...

и т. д.

В том же году он впервые пробует писать октавой:

К чему итти вперед? Куда? Зачем стремиться
Устал давно уж я. Приученный борьбой,
Хочу хотя на миг немного позабыться
И сладостно уснуть, охваченный мечтой.
Хочу я все забыть, что на душе таится,
Хочу спокойно жить, склоняясь пред судьбой...

и т. д.

В следующем году он пишет трехстопный дактилический сонет, озаглавленный «Nocturno»:

Ночь упоительно-страстная,
Ночь, что для неги дана,
Точно богиня прекрасная
Сбросила мантию сна.
С неба блистает безгласная,
Юная вечно луна,
И, как всегда беспристрастная,
Все озаряет она...

и т. д.

Тогда же им написан триолет (sic!), в котором предвосхищается тема «Грядущих гуннов» из «Венка»:

Было время: погибающий
Над могилой Рим стоял.
Тщетно голос ободряющий
Рим, в разврате погибающий,
Славу предков забывающий,
Среди стен своих искал.
Было время: погибающий
Над могилой Рим стоял.

И явилися суровые
Стран полуночных сыны,
Обновить весь мир готовые
Появилися суровые,
И везде народы новые
Создали опять они.
Появилися суровые
Стран полуночных сыны.

И опять наш мир дряхлеющий
Ждет к себе поток такой.
Погасает пламень тлеющий,

И опять весь мир дряхлеющий,
Посмотреть вперед не смеющий,
Понимает жребий свой.
И опять наш мир дряхлеющий
Ждет к себе поток такой.

Заканчивая первую тетрадь, Брюсов записывает в ней: «С июня 90 по апрель 91 всего написано до 2 000 стихов». В этой огромной стихотворной продукции угадывается дальнейшая исключительная плодовитость Брюсова-поэта.

К этому же периоду, приблизительно к концу 80-х годов, судя по детскому почерку и порядочно хромающей орфографии, относится написание пьесы в двух действиях белым стихом. Пьеса—в отдельной тетрадке. Заглавие ее не сохранилось. Содержание вкратце таково. Квинт—повелитель бандитов — во главе своей шайки нападает на Руджеро, мстя ему за то, что он женился на любимой им девушке Меллии. Убив Руджеро, он хочет завладеть его женой, но та вместе со своей сестрой Мадалинадой, которую полюбил один из бандитов, Октавио, кончает жизнь самоубийством. Квинт в ярости убивает Октавио, считая его убийцей Меллии, и произносит скорбный монолог, жалуясь на полную неудачу своего замысла. Действующие лица поют хором, дуэтами и соло.

III

С 1891 г. большинство стихотворений Брюсова заметно приобретает характер лирической исповеди, своего рода «сердца горестных замет», связанных с чередующимися романическими увлечениями. Начиная со второй тетради стихи записываются в сопровождении автобиографического комментария, поясняющего этапы тех любовных перипетий, какие переживает автор. Поэтическое творчество, таким образом, является как бы художественной фиксацией определенных моментов личной жизни и служит целям внутреннего, душевного самораскрытия. Будучи традиционным и даже трафаретным по формам своего выражения, укладываясь в рамки образов, тем и мотивов, подсказанных Лермонтовым, Надсоном, Полежаевым, А. Толстым, Мережковским, Фофановым и др., оно вместе с тем насквозь лично и субъективно, поскольку вызывается действительными или надуманными, стилизованными настроениями и переживаниями. Параллельно с правдивой автобиографией, как она набрасывается поэтом в его дневниках и записях, создается поделенная на периоды автобиография литературная, отражаемая в стихах. *Индивидуалистический по преимуществу, характер творчества* будущего поэта-декадента, более всего неравнодушного к судьбам своей личности, в этих стихах вскрывается очень явственно.

Вторая тетрадь стала заполняться стихами, написанными почти исключительно начиная с 1891 г. Составилась же она в следующем, 1892 г. Содержание и характер вошедших в нее стихов определяются эпиграфом из Мережковского, которым она открывается:

Всю жизнь истратил я на призраки и грезы;
Когда настанет жизнь, мне нечем будет жить.
Я пролил над мечтой восторженные слезы;
Когда придет любовь, нехватит сил любить.

Далее — пояснительное введение:

«Первый период. Январь — май. Я нарочно ставлю во главе этого периода стихотворение, написанное еще в прошедшем году (23 ноября): то, что вдохновило меня тогда, заставило меня провести целых 5 месяцев во мраке тоски и отчаяния. Я еще в первый раз терял любовь, и мне это было слишком тяжело. Я думал, что все погибло, зарылся в свои занятия, хотел

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ И ОГЛАВЛЕНИЕ ТЕТРАДИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА С ЕГО СТИХОТВОРЕНИЯМИ 1885 — 1889 гг.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва

отказаться от мира, хотел, чтобы «сердце умолкло навсегда». Но оно было только придавлено, не разбито. Уже в мае рядом с отчаянным стоном, где я «смерти прошу у судьбы» (это не фраза!), вырывается крик: «Счастья! счастья!» И наконец истомленный тяжелой борьбой, я безумно отдался первому проблеску чувства (Елизавета Ф-ва), чтобы отдохнуть, забыться хоть в призраке любви».

Тогда же Брюсов пишет седьмое стихотворение из цикла «Моя любовь», связанное с именем Анюты:

Умолкни, сердце, навсегда!
Тебе не знать любви и страсти.
Пусть красоты и неги власти
Не покоришься никогда!
Не для тебя блистают глазки,
Не для тебя порывы ласки,
Не для тебя часы свиданий... и т. д.

Рядом с этим стихотворением — «Наяда»: о наяде, выплывшей на поверхность океана, и о витязе, в нее влюбленном. «Очарован любовью, мечтой покорен», витязь бросается в волны океана. Наяда горько плачет, хочет воскресить его, но напрасно. Тут, несомненно, влияние лермонтовской «Русалки», вплоть до пользования аллитерациями:

Темно было; выл ветер; шумела река,
Ударяясь о берег волною.
Закрывая луну, вдаль неслись облака... и т. д.

Вслед за этим — в жалобах на полное одиночество и на отчужденность от мира — опять реминисценция из Лермонтова:

Бывают минуты, когда я страдаю,
Когда меня жизнь не зовет,
Но вы не поймете, о чем я страдаю,
И мир моих слез не поймет...

И к ней приписка: «В самом деле, в жизни тогда мне не осталось ничего. В свой талант я не верил, любовь обманула, хотелось только забыться, уснуть, умереть. Этим настроением проникнуты и все остальные стихотворения, тем более, что я сам не желал возрождения!».

И, действительно, несколько следующих вслед за этим стихотворений написаны в том же тоне неверия, сомнения, тоски. В стихотворении «Обман», к которому сделана приписка: «Хорошо рисует мое тяжелое настроение», поэт советует не верить ни любимой женщине, ни искусству, ни науке, ни всей жизни вообще. «Всюду обман, все вокруг фальшиво», «на всем следы румян»:

...счастья нет,
Все чувства мелки и ничтожны...
Любовь — насмешка и обман,
В ней все искусственно и лживо...

Предваряя следующие два стихотворения замечанием: «Поверьте, что это искренно!», Брюсов в первом из них безнадежно восклицает:

Бывают минуты отчаянья,
Минуты тяжелой тоски,
Когда под наплывом страданья
Я смерти прошу у судьбы.
О если б я мог ошибаться!

И так же, как прочие, жить!
И так же, как все, забываться,
И верить, и детски любить!

Эти стихи в первой своей половине создались под влиянием стихотворения Полежаева «Тоска», которое, на ряду с другими полежаевскими вещами, было переписано Брюсовым в одну из тетрадей, о которых говорено было выше. У Полежаева читаем:

Бывают минуты душевной тоски,
Минуты ужасных мучений...
И губит холодная смерти рука*
Души изнуренные силы...

Второе стихотворение сопровождено особой припиской: «Следующий стихотворный набросок уже представляет первую мольбу из Эреба. Это уже новая нота». Эта «новая» нота звучит очень патетично, но, в сущности, так же безнадежно, как и прежние ноты:

Счастья! Счастья! Счастья!
А если нет, то смерти!
Прочь! Прочь! Зачем участье?
Не надо мне, поверьте!
На зло богам и аду
Все ж гордо жить я буду...
Нет! нет! давайте яду!
С ним все я позабуду.

В сносках к этим строкам указывается на полежаевское «Ожесточение», в связь с которым, очевидно, сам Брюсов ставит свое стихотворение и в котором первые строки:

О, дайте мне кинжал и яд,
Мои друзья, мои злодеи!
Я понял, понял жизни ад*...

действительно близки к последним строкам брюсовского восьмистишия.

Среди стихов и записей о тревогах сердца и заботах любви — сетование по поводу отметки по математике: «17 мая. Gartenlaube (пивная). Меня поздравили с баллом 4 на экзамене по математике, тогда как я не мог простить себе, что не получил 5-ти». И в результате всяческих неудач и напастей, обрушившихся на голову поэта, через неделю после этой жалобы по поводу полученного балла сочиняется набросок, заключающий собой первый период:

Судьба, судьба, смеешься ты жестоко!
То призраком манишь, то снова ночь кругом.

Поэту всюду чуется «и гибель и печаль», «засилье рока», но он не может безмолвно покориться, его зовет «безумная борьба». И если его даже победит судьба, то все же «лучше умереть, чем жизнию томиться».

Поэтическое творчество Брюсова этого периода идет почти все это время в колее его субъективных переживаний чисто личного характера, получая импульсы для себя преимущественно из сферы сердечной жизни. Получается строго выдержанный Ich—Roman, отмечающий и в стихах и в прозе все перипетии этой интимной жизни.

* Подчеркнуто нами. — *Н. Г.*

Мотив раздвоенности чувства, нашедший себе выражение в лирике Пушкина, Лермонтова, Баратынского, у Брюсова повторяется неоднократно. Брюсов, как он сам указывает, под влиянием Лермонтова пишет стихотворение, которое он счел «достойным безотносительно». Это опять перепевы лермонтовского «Демона», выдающие себя с первых же строк:

Мечтой я однажды в пространстве витал
И оттуда на землю взирал...

Среди солнц и планет, чуть видная, земля казалась ничтожной, и поэт с презреньем думал о людях, об их жизни, волнениях и страстях. Но виденье минутной мечты промчалось, земля явилась в своем обычном виде, и душа поэта вновь полна позабытым, и «царит в ней земная любовь».

Вслед за стихотворением приписка: «Марии или Лизе! Если я не знал, к кому отнести последний стих предыдущего стихотворения, то тем более не знаю, к кому отнести это стихотворение. Конечно, в душе оно писалось Лизе, но по грезе было обращено к Анне. Написано оно под сильным влиянием Апухтина «Я ее победил, роковую любовь!».

Далее идет самое стихотворение, действительно, и по размеру, и по манере, и по теме очень близкое к известному стихотворению Апухтина:

Да, я знаю, любовь для рассудка смешна,
Но со мной бесконечно она,
Эта чудная греза желаний,
Эти дивные счастья мечты,
Этот образ земной красоты,
Эта сладкая нега страданий...
и т. д.

(Ср. у Апухтина:

Мне мерещутся снова они,
Эти жаркие летние дни,
Эти долгие ночи бессонные,
Безмятежные моря струи...).

В дальнейшем у Брюсова — развитие темы Апухтина, сопровожденное типичным антуражем трафаретной фразеологии: «минувшие грезы», «невиданные, первые ласки», «жгучая страсть», «милые глазки», «немое волнение», «грезы минутного сна» и т. д.

В июле и августе Брюсов пишет мало лирических стихов, но поэтическая работа его не прерывается и не замедляется: «К июлю и августу относится так мало стихотворений потому, что я был всецело занят работою над поэмой «Король» и потом над наброском «Земля», — записывает он, ведя своего рода приходо-расходную книгу своей творческой и душевной работы.

1 сентября помечено стихотворение, всецело навеянное Лермонтовым:

Есть речи — значенье
Темно, непонятно,
Но в сердце так внятно
Его отраженье...

Поэту слышится «томительный шопот» и «сладостный ропот», ему вспоминаются сквозь слезы и «ласки», и «прежние» «грезы», и «чудные сказки». Он снова полон надежды и «сердцем разбитым» мечтает, как прежде. Сильно преуменьшая явственную свою зависимость от Лермонтова в предыдущих стихах, Брюсов тут же делает такую приписку: «С этого стихотворения начинается заметное влияние Лермонтова, которое продолжалось до лета 92 года, где сменилось влиянием Пушкина». Любопытно далее указание на отсутствие связи этого стихотворения с субъективными настроениями: «Его я отношу к так называемым мною фантазиям, потому что оно

не вызвано жизнью (см. дальше фантазии № 1 и № 2). Это фантазия № 0». Тем самым, Брюсов подчеркивает, что вообще его творчество для него является внутренним самораскрытием, поэтической исповедью и средством самонаблюдения.

Следующие две «фантазии» помечены 18 ноября. Относительно первой из них Брюсов снова отмечает, что она «не вызвана собственной жизнью», написана под влиянием стихотворения Надсона «Я вчера еще рад был отречься от счастья» и притом «в погоне за оригинальным размером». Стихи написаны строками, представляющими собой соединение ямба и анапеста:

В часы страданий смеялся над страстью,
Иной я путь всем указывал к счастью —
Клеймил презреньем людской идеал [7],
Любовь и грезы, мечты презирал
И думал вечно бороться с их властью...

В дальнейшем — целиком повторение темы Надсона и его словарного материала. Почти одинаковы экзальтированные строки стихотворений Надсона и Брюсова.

У Брюсова:

И жаждешь снова участья и ласки
И хочешь страстно любви молодой.

У Надсона:

И безумно, мучительно хочется счастья,
Женской ласки, и слез, и любви без конца!

Но показательны и некоторые черты различия: любовь Надсона элегическая, без примеси страсти и презренья к самой любви, слово «страсть» у него вовсе отсутствует; Брюсов же говорит именно о страсти, о том, что он смеялся над ней, презирал любовь, грезы, мечты. У Надсона звучит явно выраженная гражданская нота, у Брюсова же только неясный намек на какие-то иные пути к счастью, намек, сделанный походя и, видимо, без большой охоты: поэт, так сказать, из приличия незначащими словами отмахнулся от того, что так волновало восьмидесятника Надсона.

Во второй «фантазии» Брюсов просит не верить его клятвам и ласкам, его страстной любви, потому что все в ней «ложь и обман», он сам в себя не верит, но и при всем том он сознает только одно—что все же любит ее.

Изредка среди стихотворений, связанных с романическими переживаниями автора, у Брюсова в ту пору попадаются стихи, отражающие его философские размышления. Таков перевод четырехстрочной эпиграммы Вольтера о Спинозе, в которой Спиноза трактуется, как скептик-атеист. К этому переводу приписка: «Свидетель моего интереса к Спинозе». Таково стихотворение «Христос», на тему об одиночестве Христа среди толпы народа. Христос мечтает и далеко уносится в своих мечтах, которыми ему не с кем поделиться. В сопроводительной приписке Брюсов поясняет, что это неотделанное стихотворение долго мучило его мысль и он не окончил его потому, что пропустил первую минуту вдохновенья.

Вслед затем — возвращение к излюбленной теме собственного одиночества и безысходного разочарования: «На горизонте любви были тучи. В жизни неудачи (напр., гимназическое русское сочинение). Неудивительно, что я был в тяжелом настроении духа. Символом осталось стихотворение «Утомленье окутало мысль», в 92 году переделанное (там и см.). Здесь, на ряду с такими привычными штампами, как «горькие сомненья», «виденья и грезы», «призрачное счастье», «дивные сказки», «мимолетный миг упованья», «немой поцелуй», — попытка облечь свою мысль в «изысканные» образы, вроде: «Утомленье окутало мысль своей мантией темной», «А она всю жизнь покрывает траурным флером».

Пребывая в томительной меланхолии, мечтая о том, чтобы «хоть на миг позабыться любовью» и, позабывшись, вновь воскреснуть «для мечты, для борьбы и для жизни», в надежде «стать гордым борцом за идею», Брюсов из разговора с своим другом Э-дом узнал о «замечательном», по мнению Э-да, стихотворении Мережковского «Не думала ли ты...». Э-д процитировал из него отдельные стихи, которые произвели сильное впечатление и на самого Брюсова: «Я был поражен, — записывает он, — этими набросками, так совпадавшими с моим настроением, и дома набросал это стихотворение». Оно настолько любопытно по своей наивной экспрессии, что стоит того, чтобы привести его целиком:

Да, плачь теперь, молись и плачь!
Плачь! унижайся предо мною,
Ползи покорною рабою.
Я непреклонен, как палач.
. . . . . . . . . . . . . .
Да, было время — я любил тебя;
Я пред тобой во прахе преклонялся.
Каким ничтожным я казался
Любя!
Каким ничтожным я казался
Блаженный ласковой улыбкою твоей,
Сражаемый огнем очей,
Как неизменным смертным приговором.
Не поняла ты, к т о * тогда был пред тобою,
Каким могуществом над миром ты владела,
Чья власть перед тобой немела
И кто тебе был дан изменчивой судьбой!
Не понимала ты! И что ж теперь ты понимаешь?
Ты ползаешь у ног, рыдаешь,
И о любви ты молишь уж меня?!
Довольно. Я любовь похоронил,
Смотрю вперед с спокойным упованьем.
Передо мной весь мир
Блистает, как златой сапфир,
Открытый трепетным сияньем.
А ты... что ждет тебя? позор с развратом,
Заплаты жалкие на рубище златом,
Жизнь жалкая и смерть во тьме,
Быть может на соломе иль в тюрьме?!
Что общего меж нами? — Ничего!
Жизнь для тебя — пустыня!
Я царь всего,
Ты жалкая толпы рабыня!

При сравнении подражания с оригиналом бросаются в глаза не только большая экспрессивность и напыщенность тона Брюсова по сравнению с Мережковским, но и ожесточенность, озлобление, любование унижением некогда любимой девушки, романтический демонизм и крайняя самовлюбленность юного поэта.

Непосредственно вслед за стихотворением в тетрадь вносятся выписки из дневника, поясняющие настроение, в котором был в то время Брюсов: «Из дневника. Окт. 9. Был у Ф-вых. У Лизы флюс, и она не показывалась. Окт. 16. Веч. у Ф-вых. «Лизы нет дома», говорит Мария Вик., а Лиза за

* Подчеркнуто Брюсовым.

стеною поет... Окт. 18. Жизнь странно посмотрела на меня и закрыла глаза... уснула или умерла, не знаю. Вообще конец сентября и октябрь— это умирание любви. Я еще привязан к Ел. Вик., живу только от свидания к свиданию. Но Ел. Вик. обыкновенно не показывается. Мари испытывает мою любовь, обольщая меня. Э-д не навещает Ф-вых. Заканчиваю этот период латинским стихотворением (набросок), выражающим мои мысли... не чувства. В душе было тяжело».

Это латинское стихотворение — подражание все тому же стихотворению Мережковского «Не думали ли ты...»; но по духу более близкое, чем приведенное выше русское стихотворение Брюсова:

Crededens ni amore fuisse mihi omnia vitae?
Te amissa credas iam superesse nihil?
Recte, amo adchuc, diuque, diu sen sum hunc retinebo,
Sed multa in vita... и т. д.

Тут же и русский перевод этих строк: «Ты думала, что твоя любовь для меня вся жизнь, что, полюбив тебя, я потеряю все? Да, я люблю тебя и долго еще сохраню твой образ в своем сердце, но многое в жизни для меня выше любви. Смотри, меня зовет живой, неизменный мир. Vale, и знай, что перед ним твоя красота ничто».

Попрежнему автобиографическая запись в прозе, отрывок из письма, часто написанного образным стилем, чередуются со стихотворением, развивающим или поэтически оформляющим то, что сказано было прозой. Случается так, что предварительная тема в деталях разрабатывается прозой, в письме, а затем претворяется в стихотворную форму. Так, 22 октября 1891 г. Брюсов пишет своему другу Э-ду следующее письмо, которое позже переписывает в тетрадь, замечая, что «дело идет, конечно, о Марии»: «Друг мой! я лежу на дне моря. Надо мной хрустальным сводом нависла вода. Кругом сплелись водоросли. Морские чудища проплывают мимо и странно глядят на меня зелеными глазами своими. Друг мой, почти темно вокруг. Редко, редко доскользнет луч солнца до дна, но и он одинок в этой мгле, и он не осветит ее. Вижу я тени кораблей, скользящих над моей головой. Там наверху — жизнь, надежды и счастье. Здесь вместо жизни — борьба двух моллюсков со скользкими щупальцами, вместо надежды видны вдали обломки потонувших судов, вместо счастья — холод, безмолвие, смерть».

И тут же стихотворное переложение этого письма, в котором Брюсов находит уже новые символические образы для выражения своего чувства:

Друг мой! На дне я лежу, и сводом хрустальным
Волны висят надо мной. Водоросли кругом —
Саваном переплелись погребальным,
Чуда морские ползут и глядят в удивленьи немом.
Друг мой, здесь мрачно, нет солнца, нет света,
Нет беззаботных веселых лучей!
Редко скользнет в это царство теней
Отблеск дневной, потеряется здесь без ответа.
Друг мой, я вижу, здесь тень кораблей пробегает.
Там и надежды, и жизнь, и любовь.
Здесь вместо жизни моллюска моллюск пожирает.
Вместо надежды корабль вдалеке погибает,
Вместо любви — медленно стынет здесь кровь.

С неудачным любовным увлечением связано стихотворение Брюсова «Ты немного со мной поиграла»:

1

Ты немного со мной поиграла.
Все, что было святого во мне,
Что таилось в души глубине,
С любопытством ты все изломала
И, шутя, как дитя, осмеяла,
Сорвала покрывало с заветной мечты
И над нею довольно натешилась ты.

2

Но любви не хочу покориться!
Не хочу так ничтожно страдать!
И заставлю я сердце молчать —
И не дам ему трепетно биться,
Не позволю мечтою упиться
И признать упоения власть.
Грезы счастья сумею проклясть!

3

Но напрасны безумия сказки.
Мимолетно промчатся они,
И воскреснут заветные сны,
И блеснут позабытые глазки.
Опьяненный дыханием ласки,
Я склонюся опять пред тобой
И забудуся сладкой мечтой.

Все это стихотворение, как и выше цитированное «Да, я знаю, любовь для рассудка смешна», написано под сильным влиянием апухтинского «Я ее победил, роковую любовь». Это влияние сказывается еще очевиднее и в рядом стоящем первоначальном наброске этого стихотворения, в чем нетрудно убедиться по первым же строкам:

Брюсов:

Я сумею ее победить, эту страсть!
Я сумею бороться с тобою, любовь!
Не отдам тебе снова и сердце и кровь,
. . . . . . . . . . . . . . . . .
Я и так уж измучен довольно... и т. д.

Апухтин:

Я ее победил, роковую любовь,
Я убил ее, злую змею,
Что без жалости, жадно пила мою кровь,
Что измучила душу мою!..

Новый период, начинающийся с ноября 1891 г., характеризуется следующим образом: «В этот период я главным образом предавался науке. Поэтому здесь так много переводов с классических языков. Кроме того, я жил гимназической жизнью (отсюда эпиграммы). Под конец, так сказать, «рассеянное чувство» продиктовало мне два-три стихотворения знакомым барышням. В конце 91 года я начал чаще и чаще посещать Красковых, отношения к которым однако развились собственно в следующем году. Таким образом этот год незаметно сливается со следующим. 8. XI. 92».

Этот кратковременный период, не отмеченный захватывающими впечатлениями романического характера, не дал ни одного стихотворения, которое, выражаясь словами Брюсова, было бы «вызвано собственной жизнью». «Жизнь отравила меня, и я старался уединиться от нее среди былых веков», — записывает он в пояснение своего обращения к классикам — Вергилию и Гомеру. Брюсов переводит пятистопным хореем отрывки из третьей книги «Энеиды», начало двенадцатой песни «Одиссеи»—гекзаметром и гекзаметром же, по предложению гимназического преподавателя Аппельрота,— отрывки из «Илиады» (последний перевод был оценен Аппельротом баллом 5 +). Рядом с этим стихотворением — «Мемнон», отголосок тех же интересов к классической литературе, далее—эпиграммы на товарищей, две фанта-




РИСУНОК ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА: РИМ ПРИ ИМПЕРАТОРАХ. 1885 г.

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

зии, о которых сказано было выше, одно «рассудочное», по определению самого Брюсова, подражание Мартову и октава «Поэзия». Здесь Брюсов, видимо, под влиянием Ал. Толстого, пытается философски осмыслить существо поэзии:

Ты знаешь, чью любовь мы изливали в звуки?
Ты знаешь, что за скорбь в поэзии царит?
То мира целого желания и звуки,
То человечество стремится и грустит.
В моленьях о любви, в мучениях разлуки
Не наш, а общий стон в аккордах дивных слит.
Страдая за себя, мы силою искусства
В гармонии стиха сливаем мира чувства.

В 1890 г., под сильным влиянием Лермонтова, особенно его «Демона», Брюсов начинает большую поэму «Король», которую заканчивает летом 1891 г. Поэма заключает в себе 72 строфы, поделенные на 11 глав. Строфы 4, 11, 46, 51 и 67 заменены точками. В строфах неодинаковое коли-

чество стихов — от 8 до 20. Размер — четырехстопный ямб. Поэма целиком переписана в тетрадь со следующим предисловием: «Поэма, над которой я особенно много работал. Она собственно и выработала мой стих. Начал я ее летом 90-го года и написал 2 главы. Потом она была заброшена. Перечтя ее зимой, я сам был восхищен и вздумал послать ее в какую-нибудь редакцию, но, перечитывая, нашел ошибки и опять забросил ее до лета 91 года». К основному тексту приводится много вариантов, но далеко не все. Брюсов в сноске оговаривает: «Вариантов такая масса, особенно вначале, что приводить их все нет возможности. Здесь та версия, которая была переписана для редакции».

Содержание поэмы вкратце таково.

На фоне лунного пейзажа — замок. У окна стоит король Архэт и предается томительным воспоминаниям. Он юношей вступил на трон, не зная ни жизни, ни людей. Он верил тогда в добро, в любовь и мечтал о том, чтобы сделать свой народ счастливым. Но мир беспощадно осмеял его высокие замыслы. Всюду он встречал сопротивление своим благим намерениям и, в конце концов, замкнулся в самом себе [8], предался науке и с насмешкой стал глядеть на пустую суету жалких людей, презрел красоту, любовь и грезы. Но в эту ночь в его душу опять запало неясное волненье:

И мысли странно извивались,
Мечты с насмешками сплетались,
Среди воспоминаний, слез
Вдруг вырастали формы грез,
А там, где он искал проклятий,
Он узнавал лишь страсть объятий.

В это время открывается дверь и появляется девушка.

Как греза чудная, она
Была воздушна и стройна.

Девушка просит короля пощадить осужденного на казнь отца. Некоторое время король в замешательстве; им овладевают прежние грезы, он готов поддаться обаянию красоты, но, напрягшись, «он погасил огонь страстей» и, снова холодный и бесстрастный, с горькой улыбкой ответил девушке, что закон неумолим. Король вновь остается один. Он хотел бы облегчить себя слезами, но напрасно: «в дни пролетевшие страданий он слезы все свои отдал», и теперь

Безмолвно, мрачно он стоял
Без цели жить, без упований.

Настает утро:

Сгорел восток огнем багровым...
Вставало солнце в блеске новом...

Король спокойно встречает посланников, над его «огненной мечтою» лежит непроницаемый покров, и никто не мог заметить в нем «огня страстей и бурь волненья». А между тем он весь во власти воспоминаний о вчерашней встрече. Он горько смеется над самим собой. Его «проклятья гордые», «сомненья», «презренье к страстям» — все это исчезло под влиянием ночного видения.

Мечты его опять сплетались,
Но старый яд сквозил и в них,
И в сердце глухо раздавались
Слова насмешек роковых.
Скажи мне, где же убежденья,

Проклятья гордые, сомненья
И власть холодных, строгих дум?
Зачем молчит высокий ум
И где к страстям твое презренье?
Немного странной красоты,
Ночных теней очарованья,
Минувших лет воспоминанья —
И вот забыты все мечты
И опыт прежнего страданья.
Уж ты, как юноша, влюблен,
Как паж неопытный, мечтаешь
И сам того не понимаешь,
Что ты ничтожен и смешон![10]

(19-я строфа).

Королю приходит в голову безумная мысль — послать гонца на площадь и остановить казнь, но снова силою рассудка он побеждает страсть,

И лишь морщина налегла
На очерк гордого чела[11].

Дальше действие переносится в дом, где теперь осталась дочь казненного отца (ее имя Айстея) со своей матерью. Она лежит на своем ложе и горько рыдает. Ее утешает юноша Эйот, влюбленный в нее. Он говорит ей о том, что отец пал невинно и что им осталась радость мести за него. Айстея сообщает Эйоту, как она ночью пробралась к королю, чтобы просить его о пощаде отцу. Эйот удручен позором и унижением любимой девушки, а Айстея в ответ на его негодование говорит о короле:

Эйот, а знаешь — он прекрасен,
Он, кажется, и сам несчастен.
Какие грустные черты!
Как много грустной красоты!
Как взор его могуч и страстен!

Эйот напоминает ей о том, что отец ее погиб по воле короля-кровопийцы, что близок день, когда он, Эйот, низвергнет иго самовластья во прах. Но Айстея, погруженная в свои мечты о короле, не слушает его.

А король, между тем, все сильнее и сильнее чувствует власть любви к Айстее. Его томит одиночество:

Он страстно жаждет объясниться,
Но как же, как ему явиться
Туда, где им отец убит?[12]

В это же время в старом доме, на окраине столицы, собираются заговорщики против короля. Во главе их пламенный Эйот, «друг свободы». Но не вера в свободу и не народное счастье воодушевляют его в борьбе, а отвергнутая Айстеей его любовь к ней.

Король же не выдерживает борьбы с самим собой. Он открывает Айстее свою страсть, и Айстея, после борьбы и страданий, отдается королю. Автор полуснисходительно, полупрезрительно при этом отзывается о женщине: судьба мало сил уделила женщине, и, кроме того, Айстея, как Ева, была прельщена знаками внимания короля. Король скоро, однако, остывает к Айстее:

Видит он,
Что перед ним не ангел рая,
А просто женщина пустая,
Которую манил лишь трон.

Она ему уже противна, и он вновь жаждет забыться. Ожесточившись окончательно, он безжалостно казнит людей. А Эйот сам готовится отомстить Айстее и одновременно вернуть народу свободу. В столице анархия. Утром — обычная казнь. Во время казни на плахе рядом с палачом появляется Эйот и, защищая приговоренного, призывает народ к возмущению, грабежам и разрушению. Толпа зажигается его призывом и вступает в ожесточенный бой с войсками, которые, в конце концов, одерживают победу ценою больших жертв. Народ, хотя и побежденный, удерживает много улиц, а Эйот, спокойный и непреклонный, не теряет надежды на конечную победу народа.

В описании восстания — реминисценции из пушкинской «Полтавы»:

И вот бушует все вокруг,
И встало грозное восстанье.
Бежит кровавая река,
Блистают сабли, свищут пули,
В дыму глубоком потонули
Народ и грозные войска.

Битва умолкла. Город затих. Не спал лишь дворец, и в нем бодрствовал король, который оставался попрежнему холоден и бесстрастен:

Он жил опять среди мечты,
Среди проклятий и сомнений,
Противоречий и видений,
Забыв о власти красоты.

К следующему утру все готово было к новому сражению, но в лагерь восставших пришла весть о том, что король добровольно слагает власть, передает ее народу, а сам просит лишь свободы для себя. Народ верит и не верит искренности короля; к вечеру, пренебрегая опасностью, перед толпой появляется сам король. Он вновь подтверждает свое отречение от власти и заявляет, что хочет стать обыкновенным гражданином среди народа. Народ восторженно приветствует это решение. Но королем вновь внезапно овладевает сомнение: он сам чувствует презрение к своим восторженным словам.

Эйот становится правителем. Архэт удаляется в ущелья гор, в скалистые утесы, к бушующим водопадам, где вечно шумит море и раздается злобный вой бури. В душе его осталось лишь презренье к любви, к миру, ко всему. Он вновь ищет забвенья в уединении и в науке. Он забыл о мире, как и мир забыл о нем. Менее чем через год к нему является сверженный Эйот. Он уже более не правитель. Его заменил солдат, выигравший два-три сражения и тем угодивший народу. О народе Эйот отзывается так же презрительно, как и мудрец в одноименной отроческой трагедии Брюсова:

Всегда народу все равно,
Какою тешиться игрушкой —
Свободой, цирком или пушкой...
Немного избранных людей,
А там толпа, немое стадо.
Им кнут, а не свободу надо,
Для них спасенье — лязг цепей...

Былая вражда между двумя соперниками забыта, и теперь они мирно беседуют — оба в изгнанье. Эйот называет Айстею «низким созданием». Когда Эйот победил, она пришла к нему, упала на колени и клялась, что всегда любила лишь его, а Архэту отдавалась из страха. Но Эйот остался безучастен к ее мольбе. Когда Архэт его спрашивает:

Мир, конечно, теперь отвергнул ты навек?
Тебе противен человек?
Ты к людям не вернешься вечно?

Эйот неожиданно отвечает:

И в мир, хочу я возвратиться,
Хочу с народом снова слиться,
Чтоб до себя его поднять!..
И другу, недругу, врагу
Свои открою я объятья!
Не верю я в твои проклятья,
Добру ж не верить не могу.

Архэта пронзают эти слова, «как сабли острой лезвие», у него вновь загораются мечты, но с Эйотом он все же не может пойти одной дорогой. Он с улыбкой протягивает ему руку, и они расстаются.

Так в повышенных и экспрессивных тонах, на каждом шагу пересыпая свою речь такими словами, как страсть, страданья, яд страсти, яд проклятья, упоенье, огонь страстей, огонь проклятий, пламя объятий, бури волненья, презренье, сомненье, томленья, мечта, красота, огненные мечты, слезы, грезы, Брюсов, подражая Лермонтову, отчасти Пушкину и не забывая фразеологии Надсона, сводит, вместе с тем, счеты с предметом своей собственной былой страсти. Первоначальное восхищение своей поэмой и ее стихом вскоре у Брюсова прошло. Рядом с двустишьем из этой поэмы:

Так иногда из темных туч
Блеснет зари далекий луч...

Брюсов приписывает в 1893 г.: «Это место тоже луч зари из темных облаков плохих стихов».

## IV

В следующую тетрадь, составленную в 1893 г. и заполненную лишь на первых страницах, вошли черновой набросок длинного стихотворения «Поэт и друг» и начальные строфы двух поэм — «Бренн» и «Земля».

Стихотворению «Поэт и друг», написанному в форме диалога, предпослана такая заметка: «Писано, понятно, под влиянием Пушкина, Лермонтова, Веневитинова и Некрасова. Выражает мои действительные убеждения того времени. Отделано не было». Друг упрекает поэта за то, что тот ленится, не пишет. Поэт оправдывается тем, что не всегда есть тема для творчества, что часто скрывается «звезда катящегося вдохновенья», что нужно собраться с силами для того, чтобы приняться за глубокий, строгий труд. Тогда друг рекомендует писать в таком случае стихотворения, в которых «отражается душа», где все дышит поэзией и вдохновеньем. На это поэт отвечает:

А! Понимаю. Ты опять
Советуешь мне воспевать
Минуты нег и страсти нежной,
Мечту забытых первых слез,
Виденье непонятных грез
И царство грусти безмятежной!
Советуешь мне петь любовь!

Но поэту надоели повторения, надоел все тот же скучный бред, в котором нет не только содержанья, но и смысла.

Вслед за Лермонтовым, поэт далее спрашивает:

Но для чего же знать другим
Его нелепые мечтанья, —
Его надежды и страданья
И все, что происходит с ним?

В ответ на это друг произносит длинную речь, смысл которой таков. Поэзия освещает все сокровенные душевные движения. Она помогает понять те изгибы чувства, которые иначе человек не заметил бы. В самой красоте — ее оправдание. Созерцание красоты само ведет нас к истине и познанию сокровенных тайн. Но поэту нужно не бессмысленное и бесцельное пение, а такое, которое одушевлено было бы идеей, в котором глубокая мысль и содержание сочетались бы с совершенной формой:

Найди идею красоты
И воспевай любовь и ласки!
Но петь без цели ножки, глазки —
То унижение мечты!
Тот жрец — неистовый безбожник,
Кто чужд религии своей.
Таков же будешь ты, художник,
Когда, оставивши треножник,
Не для таинственных идей
Нам голое напишешь тело,
А только с тем, чтоб у людей
Лицо желаньем загорело!

Конечно, свои собственные мысли об искусстве в эту пору Брюсов выражает словами друга. Это романтическое понимание целей и задач искусства очень характерно для молодого поэта, как проявление роста его поэтического самосознания. Вместе с тем — это оправдание пути своего творчества и стремление убедить себя в том, что поэт делает нужное и серьезное дело, а не занимается словесными побрякушками. Рядом с упомянутыми именами поэтов, оказавших влияние на создание этого стихотворения, Брюсов забыл упомянуть имя Ал. Толстого, которого он тогда читал и чьи мысли о смысле и цели искусства здесь явственно отражены. Тут же рядом набросок поэмы «Земля», который предваряется у Брюсова следующим замечанием: «Если «Король» я назвал своим демоном, то «Земля» была моим «Мцыри». Набросал ее я в 1 варианте осенью 91 года, а переделал зимой 91—92». От поэмы в первой ее редакции сохранились всего лишь пять полных строф. Рифмы всюду исключительно мужские, как и в лермонтовском «Мцыри». Тема грядущей гибели земли переплетена здесь с темой личной неудавшейся любви. Как и в «Короле», мы имеем здесь, таким образом, отзвук интимных переживаний поэта.

К «Земле» Брюсов в эту пору возвращается еще раз [13]. В его черновиках сохранились подготовительные наброски второй редакции поэмы, озаглавленной теперь «Гибель земли». Основная тема здесь та же, что и в первой редакции поэмы. Во вступление включены отдельные стихи из стихотворения «Поэт и друг», с тем, чтобы непосредственно, вслед за вступлением, в первой части заявить новое credo:

Он чувствует, что надо жить,
Что есть высокие стремленья,
Что есть другие наслажденья,
Что мало женщину любить
И в этом видеть оправданье.

В 1904 г. Брюсов вновь возвращается к теме гибели земли в прозаической драме «Земля. Сцены будущих времен», в которой он окончательно

воплотил свои юношеские замыслы. Драме предшествует посвящение: «Эти сцены будущих времен посвящаю ясной осени 1890 года, когда их образы предстали мне впервые». Брюсов здесь допустил неточность: замысел «Земли» и первые ее наброски относятся не к 1890, а к 1891 году.

В той же тетради — начало неоконченной поэмы (две строфы) из истории Рима «Бренн» — новое свидетельство интереса Брюсова к римской истории. Сюжет поэмы — взятие галлами Рима под предводительством Бренна.

Тогда же Брюсов заинтересовывается личностями Цезаря и Помпея и начинает писать трагедию на тему о Цезаре. 20 октября 1891 г. он записывает в дневник: «Занимался и начал «Цезаря». Через два дня: «Писал латинское стихотворение и «Цезаря» [14]. В следующем году работа над «Цезарем» продолжается, но вскоре она оттесняется работой над новой трагедией «Помпей Великий». 28 июля 1892 г. Брюсов записывает в дневник: «Сегодня я писал «Юлия Цезаря», изучал итальянский язык, разрабатывал «Помпея Великого»... За работу, жизнь не ждет! «Помпей», теперь в тебе вся надежда!». 12 — 13 августа: «Занимаюсь целые дни. «Помпей». 14 августа: «Страшно трудно писать «Помпея». В этой же записи — опять жалобы на то, что страшно трудно писать «Помпея», и мысль о том, не лучше ли бросить все начатое. «Тогда неужели даром пропадет столько трудов? Но лучше потерять столько трудов, чем больше... Да неужели ничего нельзя сделать? Или это я не могу? Тогда, значит, есть сюжеты мне не по силам. Перо падает из рук». 17—18 августа: «Писал с утра до вечера «Помпея» (план). Окончил его только в 12 часов». 19 августа: «К вечеру я теряю всякое соображение, весь полон фигурами римлян и итальянскими словами». 24 августа: «Помпея я хотел переделать в комедию, ибо что такое Помпей, как не комический тип? Но в мечтах у меня другое: комедийка, которую можно было бы поставить на сцену поскорее». И, наконец, 7 сентября: «Задумал комедию «Любовь» и почти забросил своего «Помпея» [15].

От обеих трагедий в архиве Брюсова сохранились лишь планы и крайне спутанные черновые наброски отдельных сцен.

## V

Четвертая тетрадь, составленная в 1893 г., заключает в себе стихотворения 1892 г. и начала 1893 г. (до 6 мая). По материалу этой тетради легко проследить, как быстро эволюционирует Брюсов от традиционных тем с их трафаретным оформлением к тем декадентско-символическим стихам, которые мы читаем уже в сборниках «Русские Символисты».

Тетрадь предваряется эпиграфом из Фофанова:

Блуждая в мире лжи и прозы,  
Люблю я тайны божества:  
И гармонические грезы  
И музыкальные слова.

Как и раньше, стихи разбиты на периоды, отмеченные тем или иным романическим увлечением автора. Первый период (январь—февраль) характеризуется так: «Переход от маленькой вспышки чувства (Верочка № 1) к Варе (А. К.)». Второй период (март—июнь) охарактеризован так: «Любовь рассудка издали». И далее пояснение: «Характер этого периода тот, что я заставил себя любить Варю, но она об этом ничего не знала. Выходило какое-то средневековое или платоническое поклонение». Стихотворения третьего периода (июль — август) предваряются следующим замечанием: «Варя начала уже догадываться по моим намекам о моей любви, но так как я у нее ничего не спрашивал, то она ничего не отвечала, и я мог оставаться

в неведении. В дневнике у меня несколько раз встречаются «доказательства» того, что Варя любит меня». И, наконец, четвертый период (сентябрь — ноябрь) поясняется так: «Тяжелые дни, когда я начинал чувствовать, что Вари не люблю, а между тем все с сожалением смотрели на меня, так как воображали меня влюбленным и видели, что мне далеко не платят взаимностью. В озлоблении бросался я на этого счастливого соперника, но он отражал меня остротами, я чувствовал себя побежденным и бесился еще больше. Все это продолжалось, пока я не бросился к ногам Лели» [16]. Дальше следует период очень интенсивного поэтического творчества, прошедшего под знаком Елены Александровны Масловой. Стихи этого периода имеют знаменательный подзаголовок: «Символизм».

Огромное большинство стихов всех четырех периодов почти ничем не отличается ни по форме, ни по тематике, ни по степени своей, хотя бы относительной, самостоятельности и новизны от предыдущих стихотворных опытов Брюсова начала 90-х годов. То же приурочение большинства пьес к перипетиям личной сердечной жизни, то же преобладающее влияние Лермонтова, Надсона, иногда перемежающееся с влиянием Пушкина, Ал. Толстого, Мережковского. В ряде случаев сам поэт указывает Лермонтова и Пушкина, как образцы, которым он подражал. Другие влияния легко обнаруживаются сами собой. От Надсона попрежнему идут словарный материал и фразеология, иногда и мотивы, как, например, в стихотворении «Муза, погибаю», представляющем собой вариацию надсоновского стихотворения, начинающегося теми же словами; от Лермонтова — большей частью мотивы страдания, разочарования, презрения к толпе, образ одинокого, непонятого и отверженного женщиной человека. От других перечисленных поэтов — те или иные поэтические формулы, образы, формы выражения. В отдельных случаях к стихотворениям даются частные комментарии, преимущественно автобиографического характера.

В стихотворении «В пространствах эфира блуждая», о котором сам Брюсов говорит, что оно «навеяно стихами Лермонтова», — противопоставление праведных и грешных душ, блаженных и страдающих. В стихотворении «Певец», отправляясь от надсоновской пьесы «Олаф и Эстрильда», откуда и эпиграф и кое-какие особенности фразеологии, Брюсов варьирует мотив лермонтовского «Не верь себе», ранее им использованный в стихотворении «Поэт и друг»:

Молчи, молчи, певец! Зачем им эти звуки?
В гармонии своей с толпою здесь ты слил
Ничтожные мечты и маленькие муки,
Толпе ты негу дал, но не дал новых сил.
И песнь твоя звучит, как жалкое бряцанье,
Чарует и манит мелодией она,
Но не дает ни сил, ни знаний, ни сознанья,
Для мира, для толпы та песня не нужна.

Далее, в подражание лермонтовскому «По произволу дивной власти» и в согласии с типично лермонтовскими мотивами, особенно с мотивами «Ангела», Брюсов пишет стихотворение, в котором с самого начала дословно повторяется первая строка лермонтовских стихов:

По произволу дивной власти
Среди людей заброшен я.
Полна земным душа моя,
И в ней дрожат земные страсти;
Но в сокровенной глубине
Таятся странные мечтанья:
Иных миров воспоминанья,

Как будто ласка в дальнем сне.
И посреди людских стремлений.
Внимая песням суеты,
Стараюсь вспомнить я мечты
Иных забытых песнопений.
Но вечно суждено судьбой
Искать напрасно мне ответа,
Итти среди волнений света,
Как страннику в земле чужой,
Молить — и взор холодный встретить,

ПЕРВАЯ СТРАНИЦА РУКОПИСИ ПОЭМЫ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «КОРОЛЬ», 1890—1891 гг.

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Рыдать и слышать злобный смех
И видеть ясно, что из всех
Никто не может мне ответить.

В наброске с эпиграфом из Лермонтова:

Как глас залетный серафима
Над сонной демонов толпой...

Брюсов рисует встречу «сонма духов отрицания» с «посланником небес», озарившим своим появлением темную бездну, в которой пребывали демоны.

Рядом с Лермонтовым — спорадическое подражание Пушкину, которому Брюсов, по его словам, тогда поклонялся. Под влиянием пушкинского

«Я думал, сердце позабыло» Брюсов пишет в формах надсоновской традиции стихи, обращенные к Марии Ф-вой:

Я думал, безумное сердце давно
Забыло надежды желаний.
Разумнее стало оно.
Но вот, как волшебным могуществом сказки,
Опять мне явилася ты,
И снова на сердце воскресли мечты
С немым обаянием ласки...

Пушкинские стихотворения «Нет, нет, не должен я...» и «Я вас любил», как указывает сам Брюсов, отразились на его итальянском стихотворении «Amore non devo!» и на стихотворении, в котором речь идет о демоне, влюбленном в Леду. Оба они посвящены Варе К. Демон видит, как Леда спускается к купальне. Он размечтался, но мечты его разлетаются, когда он увидел спешащего на свидание с Ледой юношу-красавца и затем услышал звук поцелуя. Он горько сознает, что должен уступить и остаться одиноким. Он сознает, что еще мог бы любить и увлечь Леду, но что посмеет он предложить ей? «Для демона нет пощады». Он мысленно обращается к влюбленным:

Будьте счастливы вместе,
Склонясь к своему изголовью.

Тут же комментарий: «Все это еще были предчувствия, ибо Варя еще ни в кого не была влюблена, и только я мог угадывать зарождающееся чувство ее к Саблину или просто к кому-нибудь».

Ал. Толстым, именно его стихотворением «Средь шумного бала», навеяно другое посвящение все той же Варе К., начинающееся такой строфой:

Мы с тобой говорили случайно.
Был ничтожен и пуст разговор,
Но поймал мимолетный я взор,
И открылась мне целая тайна...[17]

К ней же обращена октава, в которой читаем такие строки:

Боялся на мечты я чувство разменять,
Истратить пыл души на мелкие свиданья...
Но пусто на душе, и, все отдав надежде,
Я счастия ищу, отвергнутого прежде.

Они явно навеяны строками Мережковского:

Меня безумная надежда утомила...
Весь пыл души моей истратил я на грезы,
Когда настанет жизнь, мне нечем будет жить.
Я пролил над мечтой восторженные слезы,
Когда придет любовь, нехватит сил любить!
(«Стихотворения», СПБ, 1882, стр. 37).

Как мы видели выше, именно эти строки Мережковского, в несколько измененном виде, взяты были Брюсовым в качестве эпиграфа к одному из отделов его стихов.

Почти исключительная тема стихов этого периода — неудовлетворенная любовь, страсть и муки ревности. С темой любви непосредственно не связаны лишь стихотворение «На полях Филиппинских», в котором речь идет о Бруте, и стихотворение «Поэзия», в котором Брюсов повторяет в значительной степени то, что он сказал в стихотворении «Поэт и друг»: поэзия везде, во всей природе. Ее дыхание можно уловить и в житейских мелочах, и в таинстве любви, и в созерцании фонаря, и в солнечном восходе.

Пусть душа на все откликнется и во всем найдет блеск предвечной красоты и осмыслит ее идею.

Поэт стремится подчинить любовь рассудку, и вначале он об этом говорит очень часто:

Но и сердце рассудку послушно...
Кому поверишь? С кем пойдешь?
Возьмешь ли счастье иль сознанье?..[18]

Разум мне указал на тебя,
Я любви отдался не случайно
И, знакомый с заветною тайной,
Чувством я управлял, полюбя...

Как часто заставлял я чувство замолчать,
Когда ему вразрез шептало мне сознанье...

Но затем поэт отвергает рассудок во имя чувства. Вслед за приведенными последними строками он пишет: «Вообще неудовлетворенный любовью рассудка, я стал отказываться от господства мысли и, напротив, теперь говорю, что чувство выше. Теперь я готов повторить и даже говорю с Пушкиным:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...

что прежде я осмеивал».

Знакомые нам штампы и в эту пору уснащают стихи Брюсова: те же грезы — слезы, сомненья — забвенья, такие выражения, как бред признанья, сладостный яд поцелуя, язвительный хохот, хохот презренья. Поиски новых стихотворных форм и новых рифм продолжаются. Брюсов пишет стихотворение «Nona», в котором строфы имеют систему рифм авасвасвс, и тут же приписывает: «Попытка изобрести новую форму, вроде сонета или триолета». В примечании к другому стихотворению он отмечает: «Здесь в первый раз я употребил рифму изголовью — любовью».

Не ограничиваясь оригинальными стихами, Брюсов продолжает заниматься и переводами. Он делает попытки переводить терцинами «Энеиду», переводит Катулла и Овидия («Tristia»). В связи с занятиями драматическим искусством, он, недовольный переводами Шекспира, перелагает в стихи монолог Гамлета «Быть или не быть?», исходя из прозаического перевода Кетчера. К этому же времени относятся и переводы из Гейне и начало подражаний ему. Видимо, таким подражанием является стихотворение, посвященное Верочке № 2, с эпиграфом: «Глупая луна на этом глупом небосклоне»:

Помнишь: сидели мы рядом.
Все, как и вечно бывало, —
Ночи немой покрывало,
Лунные чары над садом.
Робко ко мне ты прижалась,
Луна, и ночь, и желанья —
Слишком сильны обаянья!
Греза любовью казалась.
Разум шептал — искуситель:
«Завтра смешным это станет»,
Но — пока завтра настанет...
Миг я у счастья похитил.

К нему такой комментарий: «Это мое любимейшее стихотворение. Вот что говорится в дневнике 12 августа: «6 августа бродил часа 4 с Ве-

рочкой № 2 по платформе. Говорил, говорил... Она очень мила, хотя жалостна... 31 августа (вчера) с Верочкой № 2 я побродил с час по платформе. Мне рассказывали, что она краснела, когда упоминали обо мне. Потом перед отходом поезда посидел несколько минут рядом с ней, очень рядом... Пожимал ей руку, и будь мы вдвоем, поцеловал бы. Знакомый трепет охватил меня. Все фибры души отвечали этой младенческой чистой душе. Всю дорогу был я во власти этой чары».

Тогда же Брюсов задумал шесть своих стихотворений отправить в «Северный Вестник» [19]. В брюсовском архиве сохранился черновик письма в редакцию журнала от 20 июня 1892 г. с приложением шести стихотворений: 1) «Сегодня судьба мне послала свиданье» (посвящено Марии Ф.); 2) «Смерть — то спокойная ночь» (перевод из Гейне); 3) «Поэзия»; 4) «Октава» (о нем см. на стр. 32); 5) «В пространстве эфира блуждая» (напечатано в книге Брюсова «Из моей жизни», стр. 75); 6) «Мне снилось, ты пришла ко мне» (также посвящено Марии Ф.).

Текст письма таков:

Г. Редактору.

Выбирая эти 6 стихотворений, я старался избегать слишком субъективных, хотя бы с внешней стороны они и были отделаны удачно. Равным образом, я не брал тех, где не удовлетворяла меня форма, отказываясь при этом даже от лучших по содержанию. Строго говоря, из немногих выбранных стихотворений не должно было брать 4-го (Поэту), но меня подкупила в нем мысль последних стихов. Пожалуй, следовало отказаться и от 2-го, в виду его субъективности, но оно до сих пор так дорого для меня по личным воспоминаниям, что на него не поднялися руки.

Может быть, несколько дерзко пытаться дебютировать стихами в таком журнале, как «Северный Вестник», но мне кажется, что и сами стихи без имени автора что-нибудь да значат. А если какие-либо стихи не стоят ничего, то им незачем появляться даже на страницах «Царя колокола».

Примите уверения в совершенном почтении.

Валериан Барсов.

Подпись прошу сохранить ту же, что и под стихами, т. е.

Вал. Бр.

Адрес: Москва, Арбат, д. Александрова.

Второй отдел четвертой тетради, как сказано выше, озаглавлен «Символизм». Многие стихотворения этого отдела сильно разнятся по темам, форме, характеру поэтических образов от написанных ранее. Брюсов стремительно приближается к тому пути, на который он стал в пору печатания своих стихов в «Русских Символистах» и в первых самостоятельных сборниках. Все особенности раннего брюсовского декадентства здесь налицо. Ряд стихов из этого отдела напечатан был в «Русских Символистах».

Как бы предваряя этот второй отдел, идущий литературно под знаком символизма, Брюсов в конце первого отдела тетради помещает следующее стихотворение, написанное в подражание Рембо, с которым он успел познакомиться по статье З. Венгеровой о французских символистах, напечатанной в «Вестнике Европы» за 1892 год:

Я сын столетия, культуры нашей раб...
Не надо мне сияющей природы,
Безмолвия лугов, камней, давящих воды,
И девушки степей здоровой красоты.
Мне мало истины, мне мало простоты!
Люблю я вечный гул столицы суетливой
И нашей жизни строй обманчивый и лживый.

Понятны мне мечты поэзии больной
И чары женщины с условной красотой.
А сколько прелести в том ложном раздраженьи
В котором видим мы любовь и вдохновенье.

К нему примечание: «Также первые голоса декадентства. Обр[атите] вним[ание] на алекс[андрийский] разм[ер] (у Пушк[ина] заим[ствовано])».

## VI

Питая с детства особое пристрастие к стихам, Брюсов в то же время много писал и прозой. Детская и юношеская проза его обильна и очень разнообразна. Тут и художественные опыты, и исторические, географические, научные и публицистические статейки, и статейки о тотализаторе, и критические заметки, и т. д.

В журнале «Задушевное Слово» (для младшего возраста), 1884, № 16, в отделе «Почтовый ящик», заключавшем в себе переписку маленьких читателей, напечатано «Письмо в редакцию» десятилетнего Брюсова, в котором описываются село Медведково и летнее времяпрепровождение в нем детей [20].

Еще до поступления в гимназию Брюсов издавал сам для себя рукописные журналы «Природа» и «Дальние Страны» [21].

Будучи в третьем классе гимназии Креймана, во второй половине 1886 г. Брюсов принял участие в гимназическом журнале «Начало», который затеял его товарищ и впоследствии многолетний друг В. Станюкович, сам писавший стихи. В своих воспоминаниях по этому поводу Брюсов пишет следующее: «В это время Вл. Станюкович, мой одноклассник, задумал издавать рукописный журнал «Начало». Он позвал участвовать меня... До того времени я писал не мало, но случайно, не задаваясь мыслью, зачем это. Появление журнала «Начало» как-то сразу подтолкнуло меня. Я вдруг понял, что я прежде всего литератор. Я стал писать без конца стихи, рассказы, статьи. Содержание преимущественно касалось все еще индейских приключений, с которыми я не расстался... Журнал «Начало» одно время заинтересовал весь класс. В журнале сотрудничали многие, его усердно переписывали. Потом интерес ослаб. Журнал продержался до рождества. После рождества Станюкович отказался. Я продолжал его один, но был его единственным сотрудником и единственным читателем» [22].

В архиве Брюсова сохранились семнадцать номеров этого журнала за годы 1886 и 1887, сплошь написанные рукой Брюсова [23]. Каждый номер состоит из четырех или шести четвертушечных страниц. К некоторым номерам даны приложения, в которых, большей частью, помещены задачи, загадки, шарады. В виде премии к одному из номеров приложена сделанная от руки карта Голландии. В число редакторов Брюсов вступает со второго номера, с тем, чтобы вскоре стать уже единоличным редактором, а затем и единоличным редактором-издателем. В числе сотрудников, кроме Брюсова и Станюковича значатся: Шапка, Пятнистый Ягуар, Козел, Кушак, Граф, Спиппер (псевдонимы), Н. Орлов, К. Фрейтаг и др. Под некоторыми из этих псевдонимов (Пятнистый Ягуар, Спиппер) скрывается Брюсов. Это явствует из того, что ряд стихотворений и рассказов, подписанных этими псевдонимами, или вошел в тетради, в которые Брюсов переписал свои собственные произведения, или упоминается в них. В журнале именем Брюсова подписаны стихотворения «Соловей» (в тетрадь вошло под заглавием «Осень», с измененной первой строфой), «Рай Шидада» (вошло в тетрадь), «Австралия» (вошло в тетрадь), «В бурю на море», «Последний друг», этюд «Последний выезд»; псевдонимом Пятнистый Ягуар подписаны стихотворе-

ния «Песнь молодого моряка» (переписано точно в тетрадь) и рассказы «Орлиное перо» и «На Венеру» [24]; именем А. Спиппера подписаны очерки «Сибирь» и «Кир». В тетради Брюсова № 1 («Сборник всех моих стихотворений и набросков с 1881 года») записано: «Прозаические вещи 1887 года: «Орлиное перо», рассказ из индейского быта. «Последний выезд», этюд. «Сибирь», очерк. «На Венеру», повесть. «Форт», рассказ».

Сюжет рассказа «Орлиное перо», занимающего, приблизительно, четыре тетрадочных страницы и растянувшегося на пять номеров, таков. Индейский вождь по имени Орлиное перо похитил у начальника французского отряда г. Леро его сына Густава, потребовав за него в виде выкупа 50 рублей и три пушки. Леро, не желая ослабить силы своего отряда таким выкупом, бросается в погоню за индейцами, загоняет до смерти своего коня, все же настигает Орлиное перо и ранит его, но отцу достается лишь труп сына. Через два месяца Орлиное перо, мстя за свою рану, нападает на французский отряд и частью истребляет его, частью берет в плен. Спасаются лишь двадцать человек, во главе с Леро. Но, обрадовавшись победе, индейцы перепились и заснули все, кроме своего начальника. Этим воспользовались спасшиеся французы и, напав на спящих индейцев, иных перебили, иных обратили в бегство. Оставшись почти одиноким, Орлиное перо стремительно нападает на Леро, раскраивает ему череп и затем сам погибает, пронзенный пулями.

В рассказе «На Венеру», в стиле жюльверновского путешествия на луну, повествуется о полете в ядре трех путешественников на Венеру и о тех впечатлениях, которые они там испытали. Рассказ начинается с девятого номера и в последнем сохранившемся № 17 не заканчивается. В этюде «Последний выезд» рассказывается в тоне искреннего участия о гибели жокея во время скачек; очерк «Сибирь» на полутора страницах знакомит с природой страны, языком и бытом сибиряков, а в статейке о Кире (она также не закончена) рассказывается о судьбах царствования персидского царя.

Излюбленным беллетристическим чтением Брюсова в ту пору, как вспоминает он сам, были «Робинзон», романы Жюль-Верна, Майн-Рида, Купера, Г. Эмара, затем романы Габорио, Ксавье-де-Монтепена, Дюма-отца, Понсон дю-Террайля [25]. Вся эта литература нашла себе отражение в детских и отроческих его прозаических произведениях. В первые годы гимназической жизни Брюсов начал писать длинный роман в четырех книгах — «Куберто, король бандитов». От этого романа в брюсовском архиве сохранилось лишь начало, переписанное в 1888 г. и представляющее собой пересказ книги Лармина. Полное заглавие рукописи таково: «Куберто, король бандитов». Роман в IV книгах. Книга I (в 5 частях). Часть 2 (1-й книги) — «Чертоги богатства» (с прологом), служащая продолжением романа «Клад королей Индустана» (1-я часть 1-й книги). Соч. В. Брюсова. 1888». Далее следует пролог — «Сокровище Средиземного моря» с кратким предисловием Брюсова к прологу: «Так как этот роман составляет продолжение известного романа Александра Дюма (отца) «Граф Монте-Кристо», то я и решился вместо сухого изложения этих романов поместить последние главы романа Лармина, в которых кратко излагается содержание обоих романов. В. Брюсов».

Годом позже начаты были в прозе «Друзья Черного Кольца», «Разбойники гор. Кардацума», «Два центуриона», «Легион и фаланга». От первых двух вещей не осталось никаких следов. К «Двум центурионам» в брюсовском архиве имеются лишь наброски. От повести «Легион и фаланга» сохранилось лишь начало. Позднее, как мы знаем, Брюсов начал работу над двумя трагедиями из римской истории «Цезарь» и «Помпей Великий». Но интерес к римской истории и особенно к Цезарю зарождается у Брюсова еще в младших классах гимназии. Об этом он сам говорит в своих воспо-

минаниях: «Большое влияние имел еще на меня Цезарь, которого мы начали читать в IV кл. Я зачитывался Цезарем и по латыни и в русских переводах, писал в подражание ему описание войн на моем воображаемом материке, писал повесть из времен Галльской войны под заглавием «Два центуриона» и большую статью о Цезаре под заглавием «Похитители власти» [26]. В последней должна была подробно итти речь о борьбе Цезаря с Помпеем. Статья, занимавшая две тетради, как сообщает Брюсов в одной своей заметке, в числе других прозаических его произведений была уничтожена автором, и от нее в архиве Брюсова сохранились лишь черновые наброски на четырех страницах в лист, где говорится, главным образом, об исторических причинах государственных переворотов. Эти наброски не сведены в одно целое, кое-где они изложены в стихотворной форме.

В пятом классе Брюсов является редактором-издателем и почти единственным составителем второго рукописного гимназического журнала «Листок V класса», выходившего через каждые восемь дней. Всего вышло шесть номеров этого журнала (с 28 октября по 9 декабря 1889 г.). Каждый номер занимал кругом исписанный лист писчей бумаги. Все номера в брюсовском архиве сохранились. Здесь, помимо нескольких стихотворений, Брюсов поместил ряд своих статей и заметок. В первом номере помещена статейка «Народ и свобода». Цель заметки — «кинуть взгляд на различные формы правления, с целью выяснить, что понимали под именем свободы древние и новые народы». Речь идет о царской власти в Греции, о зарождении республиканского строя в Элладе, указывается на то, что опыт Франции и Соединенных штатов свидетельствует о том, что задача народного правления еще не решена окончательно: власть все же сосредоточивается в руках только тех, кто сумел как-нибудь выдвинуться вперед.

Заключение статейки: «Итак, здесь во главе правления стоят люди, которых большинство выдвинуло вперед. А между тем вспомним бессмертные слова Милля: «То обстоятельство, что известное мнение разделяется многими людьми, нисколько не доказывает истинности мнения, а свидетельствует только, что известный вкус принадлежит не одному, а многим индивидуумам». Как же согласовать все требования свободы? — Это задача будущего законодателя».

В следующих номерах Брюсову принадлежат: полемическая заметка по поводу журнала «Слово», издававшегося учениками шестого класса, критическая заметка о стихотворениях редактора «Слова» гимназиста Б. Свенцицкого (сочувственный отзыв, хотя и отмечается подражание Полежаеву, Пушкину, Надсону) [27], общий очерк системы мира (по Митчелю и др.), статейка «Изящные искусства» (по Гегелю и др.), передовая статья, в которой идет речь о культурном уровне учеников пятого класса (отмечается отсутствие у большинства каких-либо живых, серьезных интересов).

В пору пребывания в пятом классе, в журнале «Русский Спорт», 1889, № 37, Брюсов выступил со вторым своим печатным произведением — заметкой «Несколько слов о тотализаторе», в которой он становится на защиту этой, тогда взятой под подозрение игры, в то же время предлагая ряд мер, которые могли бы ослабить ее отрицательные стороны. Через два года Брюсов вновь выступает в печати в «Листке Спорта» за 1891 г., где он помещает полуспортивную, полуматематическую статейку «Немного математики» и затем прибегает к своеобразной мистификации, посылая возражение на свою статью, им же самим написанное. Возражение не было напечатано [28].

К 1889 г. относится приключенческий рассказ Брюсова «Месть», записанный в ту же тетрадку, где переписан и текст заметки о тотализаторе. Содержание рассказа следующее.

Люсьен Ланбер отправляется в Австралию в качестве золотоискателя.

С ним его молодая жена—Мадлена. «Ей было только 19 лет. Густые каштановые волосы обрамляли розовое лицо с постоянно улыбающимися губками. Стройное тело казалось выточенным из мрамора, а дивный бюст упоительно колыхался под ровным дыханием». Через год Мадлене становится скучно среди дикой природы и примитивных людей, она рвется в Европу и охладевает к мужу. А Люсьен весь поглощен жаждой обогащения и уговаривает жену еще немного пожить здесь, чтобы уехать отсюда богатыми. Наконец в тот день, когда он нашел большой самородок золота и счастливый возвращается домой, надеясь обрадовать своей находкой Мадлену, он застает ее в объятьях молодого, недавно поселившегося здесь испанца Жуана Аллентайо. В ворвавшегося в дверь Люсьена Жуан стреляет из револьвера, ранит его, а сам с Мадленой уходит по направлению к лесу. Позже оба они очутились в Европе. Прошло 12 лет. Люсьен исчез; его никто не встречал среди культурных людей. Жуан с Мадлен вернулись в Австралию. Однажды во время их прогулки на них из-за кустов напало волосатое существо, похожее на обезьяну. Оно задушило в своих крючковатых пальцах Жуана, затем раздробило череп Мадлене и потом вонзило в себя кинжал. На груди чудовища сбежавшиеся на крики люди нашли медальон с изображением Мадлены и с надписью «Моему Люсьену». Такова была страшная месть Люсьена, одичавшего до утраты человеческого облика после разлуки с Мадленой.

Видимо, ко второй половине 1890—началу 1891 г. относятся отрывки «Из записок», сохранившиеся в четырех вариантах (на одном из вариантов дата — 31 августа 1890 г.). В них нетрудно усмотреть автобиографический элемент.

«Быть может, завтра меня не будет существовать,— написано в одном из вариантов.— Я умру, умру, т. е. исчезну. Я не простой человек. Я не человек толпы. Во мне живет могучая искра, которая, быть может, разгорится в пожар, и этот огонь сможет уничтожить всю вселенную. Я лгал и себе, но зачем лгать сейчас... Положим, кажется, я мог бы солгать и за мгновение до смерти, хотя мне все равно, что будет». Далее размышления о том, возможно ли полное исчезновение личности после смерти, и такое заключение: «Все равно, что будет после моей смерти. «Après nous le déluge». И в самом деле, все мы живем только для себя. Делая добро другому, мы руководствуемся тем, что нам это хочется, что нам кажется приятнее сделать хорошее другому, а не себе. Каждый человек эгоист. Может быть, только я первый осмеливаюсь говорить громко другим: я полный эгоист и хороший человек! Хороший не по вашим понятиям, а по моим, высшим. Я один из немногих, подающий руку Герострату «сквозь позор веков».

К тому же времени относятся два варианта наброска «Смерть». Это записки самоубийцы, полные скорби и отчаяния. «Решено! — читаем в одном из вариантов. — Я должен умереть. К чему жить, на что надеяться? Достаточно боролся я с судьбой! Она сильнее меня. Я признаю себя побежденным и умираю. Прощайте все, прощай жизнь! Через минуту я исчезну, превращусь в ничто!..».

Предположительно 1890 г. нужно датировать и неоконченный рассказ в форме записок «Борьба», сохранившийся в трех вариантах. Характерно в нем упоминание Герострата. По последнему варианту начало рассказа сводится к следующему.

Автор записок стремится к богатству и власти, которые он может получить лишь по смерти дяди, о тяжелой болезни которого он извещен. Но дядя неожиданно выздоравливает. Тогда племянник его отравляет. После этого у него начинается галлюцинация. Мертвый дядя не дает ему покоя и доводит его до высшей степени душевного расстройства. В сильном возбуждении он говорит: «Наконец-то я буду богат... Я знал, что рано или

поздно этим должно было кончиться!.. Человек с моими способностями не должен прозябать в неизвестности. Я ждал богатства, ждал с уверенностью... Как смешны казались мне жалкие людишки, все желания которых стремились к одному: отыскать доходное место и прожить поспокойней, поскорей свой век. С виду и я был похож на них, но только с виду. Мне недоставало денег!.. Я не желал медленно выбиваться на дорогу; мне нужно прямо стать на высоту. Да и к чему бороться, когда я рад, что богатство близко? Я знал это, хотя и не мог ожидать болезни дяди; поэтому я не слишком удивился, получив телеграмму: «приезжай, умираю». Вот оно, богатство, не особенно много, впрочем, 100 000 деньгами и несколько имений, всего в общем на столько же. Но в общем достаточно. О! еще далеко не поздно. Я еще молод, я энергичен, в расцвете своих умственных и физических сил. Теперь я сумею победить судьбу. О мир! Я вызываю тебя на бой! Мое имя прогремит если не как имя Алкивиада, то как Герострата... Громче шуми, локомотив, быстрее мчи меня к моему благосостоянию!..».

На этом записки обрываются.

В архиве Брюсова сохранились еще следующие статьи, написание которых относится ко времени 1890—1892 гг.: начало прозаического варианта «Гибели земли», опыты перевода прозой «Ars amandi» Овидия (24 мелко исписанных листка в четвертушках), черновые наброски фантастических географических и астрономических повестей и рассказов, начало статьи «История Гелиогабала (по Геродоту)», черновая статья об эсперанто, к которому Брюсов относился сочувственно, начисто переписанное начало статьи о карточных играх, в котором перечисляются разные виды этих игр, а также даются исторические справки о карточной игре; пристрастие же к картам выводится из инстинкта борьбы, свойственной самой природе человека. Далее — начало статьи «Мечты классика», где Брюсов предостерегает от пренебрежения к древним языкам, число уроков по которым предполагалось сократить в пользу гимнастики и рисования. Тут же указывается на возможность использования древних языков для разработки эсперанто. На 3¼ страницах большого почтового формата набело переписана статейка «Будущее Балканского полуострова». Указав на то, что коренная реформа Балканского полуострова, давно уже предсказанная, все еще остается одним лишь предположением, Брюсов, дав картину фактического положения дел на Балканском полуострове, высказывает предположение, что весь Балканский полуостров разделится на три больших государства (Болгария, Сербия, Греция), при чем Босния, Герцеговина, Далмация и Славония могут или присоединиться к сербскому государству, или остаться под властью Австрии. Но Брюсов предвидит, что такого географически-идеального деления ожидать нельзя. Скорее, по его предположению, в предстоящем разделе Балканского полуострова дипломатия решит многие спорные вопросы, исходя из своих соображений политической выгоды, а не на основе национальных интересов балканских народностей.

Наконец, к 1892 г. относится большая статья о Надсоне, занявшая целую тетрадь. Брюсов тщательно анализирует по периодам творчество Надсона, его мотивы, формы его стиха, рифму. К статье—эпиграф из Мережковского:

Как Надсон ни хорош,
А с ним одним далеко не уйдешь...

определяющий и общий тон статьи: отношение Брюсова к Надсону — скорее всего снисходительное. Отмечая у него ряд удавшихся стихов, Брюсов все же в большинстве его стихов находит банальности, реторику, избитость тем и образов. Такая расценка очень популярного в ту пору поэта, еще недавно властвовавшего над самим Брюсовым и далеко еще не преодо-

ленного им и тогда, когда писалась статья, очень показательна, как свидетельство роста поэтического вкуса поэта.

В заключение—о классных сочинениях Брюсова, написанных им в гимназии Л. И. Поливанова (учителем русского языка у Брюсова был сам Поливанов).

Их сохранилось десять. Более ранние — «Несколько мыслей о Гоголе» и «Светлые и темные стороны казачества, насколько они отразились в повести Гоголя «Тарас Бульба». В первом сочинении — зародыш тех мыслей, которые в 1909 г. Брюсов разовьет в своей юбилейной речи «Испепеленный». Отмечаются напряженность гоголевской мечты, скрытность, гордость писателя. В заключении Брюсов пишет: «Среди всех заблуждений Гоголь, как человек, был выше, чем Гоголь-писатель» (отметка — 4). Второе сочинение ничем не выделяется (отметка — 3 с замечанием: «Следовало распространить фактически»).

Далее обращает на себя внимание сочинение о Кантемире — разбор сатиры «На зависть и гордость дворян злонравных». Над этим сочинением, писавшимся в конце 1891 г., судя по дневникам, Брюсов работал напряженно и сам не был им удовлетворен [29]. Любопытно примечание к этому сочинению, в котором Брюсов говорит об особенностях стихосложения Кантемира. По его мнению, русский язык, будучи преимущественно расположен к тоническому стихосложению, не чужд, однако, и силлабического. Брюсов подтверждает это на примерах из Лермонтова и далее предлагает правила пользования ударениями, при помощи которых силлабический стих можно было бы приспособить к особенностям русской речи (отметка—4). Это примечание — наглядное доказательство усиленного интереса Брюсова еще в раннюю пору своего творчества к вопросам стиховедения.

Вслед затем идут сочинения: «Идеалы Державина» (февраль 1892 г., отметка — 3), «В нас ум космополит, а сердце домосед» (отметка — 2, с такой мотивировкой Поливанова: «Писать следует приличным слогом рассуждений, без выходок во вкусе фельетона малой прессы»). Далее, сочинения, написанные в восьмом классе: «Премудрость царства управляет, крепит их вера, правый суд, их труд и мир обогащает» (без отметки), «Юлий Цезарь» (разбор трагедии Шекспира; обширная работа, в основу которой положены комментарии Гервинуса, отметка — 4).

Сочинение «О люди! жалкий род, достойный слез и смеха!..» предваряется, вместо плана, схемой стройного, логического построения с большими и малыми посылками, модусами и т. д. Великий человек очень решительно противопоставляется толпе, трусливой и ничтожной. Как образ великого человека, великого мыслителя, непонятого миром и толпой, выдвигается Спиноза. Его преемником является Гете: «чему Спиноза научил нас, то Гете показал нам». В сочинении—цитата из Фауста и примечание к ней: «Как этот, так и другие известные мне переводы плохо передают здесь дух подлинника. Лучше других (но неоконченный)—И. Павлова» (отметка — 5).

Сочинение «Эдип Царь. Разбор, сообразно с поэтикой Аристотеля» написано с точки зрения зрителя трагедии. Во вступлении рисуется настроение современников Софокла, пришедших смотреть трагедию. Вкратце обрисовывается политическая обстановка тогдашних Афин. Далее развертывается самая трагедия, как воспринимает ее афинянин в постепенном ходе ее развития. В заключении речь идет о чувствах зрителей, вызванных трагедией (отметка — 5).

Сочинение «У Мецената» представляет собой попытку художественного воссоздания одной из бесед на пиру у Мецената, где собрались Варий, Гораций, Тукка, Проперций, Овидий, Сабин, Макр — все друзья Мецената. Сочинение построено в форме рассказа. Собравшиеся ведут беседу о вой-

не, об Августе, о счастье, о золотой середине, о поэзии, о любви, о политике. Автор пытается охарактеризовать участников беседы — больше всего Горация, Овидия. Почти все слова Горация и Овидия взяты из их произведений, приведенных Брюсовым в стихотворных переводах, приспособленных к латинским метрам. Поливанов поставил 5, но написал: «Подобные сочинения должны быть приватными занятиями, которым нельзя не сочувствовать. Но нужно упражняться и в сочинениях школьных, которые имеют свои требования, для вас очень небесполезные».

---

Таков подготовительный путь, пройденный Брюсовым, прежде чем он заявил себя поэтом-символистом. Это был путь напряженной и кипучей работы в разных областях — прежде всего в области поэзии, но одновременно с этим и в области разнообразных знаний. Брюсов накапливает культурный опыт, чтобы вскоре обнаружить его в своем зрелом творчестве.

Рядом с этим — обостренное чувство собственной личности, на которой почти исключительно сосредоточено внимание юного Брюсова. Окружающие и окружающее занимают и волнуют его почти исключительно лишь постольку, поскольку это связано с его эгоцентрическими вожделениями. Отсюда жажда успеха и первенства в деле любви и в деле литературы, отсюда инстинкт честолюбия, жажда выдвинуться вперед, быть замеченным и отмеченным другими. И все это как можно скорее, потому что «жизнь не ждет». Надо «работать, писать, думать, изучать». «Надо что-нибудь сделать! А то сколько говоришь о себе, а нет ничего: становится чуть ли не смешно!»[30]. Поэту грезятся слава и всяческие лавры — поэтические и любовные: «Когда я пишу «Помпея», мне грезится сцена, с которой я раскланиваюсь, крики: «автора, автора!», аплодисменты, венки, цветы, зрительный зал, залитый огнями, полный тысячью зрителей, и среди них в ложе... головка Вари, с полными слез глазами». В предвидении таких триумфов в него вселяются твердость и уверенность в себе: «На все смотрю спокойно и уверенно, гордо и правильно. Я верю в свое будущее, а любовь к Варе кажется смешной и пустой». Для успеха в жизни нужно если не обгонять свое время, то, во всяком случае, не итти сзади него, и вот завет самому себе: «Если можешь, иди впереди века; если не можешь, иди с веком, но никогда не будь позади века, хотя бы даже он шел назад»[31]. В этом завете—вся программа жизни Брюсова, до конца им выдержанная.

Как только Брюсов осознал, что путь поэтического творчества является его главным жизненным путем, он тотчас же решил быть на этом пути зачинателем и вождем. 4 марта 1893 г., будучи еще гимназистом, он записывает в свой дневник: «Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорите, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!»[32].

С такими настроениями пустился Брюсов в поиски своей поэтической «карьеры и фортуны». Предварительная выучка и психологическая тренировка были проделаны в годы, предшествовавшие его первым выступлениям в печати. Здесь наметилось все основное, что нужно было приспособить к новым литературным перспективам, ставшим на очередь дня.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Выписки из А. Коринфского, относящиеся к 1894 г., снабжены таким замечанием Брюсова: «У Аполлона Коринфского есть растянутость, но есть и поэзия... бывают рифмы и слова».

[1] См. Брюсов В., Из моей жизни. М. 1927, стр. 32.

[3] См. Брюсов В., Из моей жизни, М., 1927, стр. 73—75.

[4] Там же, стр. 43—45.

[5] Об увлечении Брюсова А. Толстым, Фофановым и Мережковским см. в его записках «Из моей жизни», стр. 75—76.

[6] Об увлечении Гейне — там же, стр. 75.

[7] Ср. у Надсона: «Я презреньем клеймил этих сытых людей...».

[8] Это место написано под сильным влиянием монолога Бориса Годунова.

[9] Ср. стих из «Полтавы» Пушкина: «Горит восток зарею новой...».

[10] К этой строфе в сноске такое характерное примечание Брюсова: «Все эти слова я люблю относить к себе и Елиз. В. Ф-вой. Заметьте вообще влияние Лермонтова. «Короля» я сравнивал обыкновенно с «Демоном». 19 строфу я применил к себе и к своим отношениям к Ф-вой. Лето 91».

[11] К этим стихам приписка: «Ср. у А. Толстого «Грешница»:

Но мысль глубокая легла
На очерк дивного чела».

[12] К этим строкам неоконченная приписка: «Все это уже не прежний Байроновски-Лермонтовский герой, а нечто совсем новое, в духе...».

[13] В дневнике под 13 октября 1891 г. запись: «Надумал новую переделку поэмы, «Земля» (Брюсов В., Дневники 1891—1910, М., 1927, стр. 3).

[14] Брюсов В. Дневники, М., 1927, стр. 4.

[15] Там же.

[16] Очень любопытный образчик своего рода литературного творчества представляет собой письмо Брюсова с почтовым штемпелем от 13 сентября 1892 г., посланное им самому себе и хранящееся в брюсовском архиве. Письмо (секретка) написано в связи с его романическими историями, в частности, в связи с охлаждением к Варе. Адрес на письме — «е. [го] в. [ысоко] б. [лагородию] Валерию Яковлевичу Брюсову. Цветной бульвар. Свой дом» — написан рукой самого Брюсова. Приводим текст этого своеобразного письма:

Письмо это лучше достигло бы своей цели, если бы я его послал раньше, но вся комбинация с письмом только недавно пришла мне в голову. Главное здесь то, что почтовый штемпель свидетельствует о времени посылки письма.

Разъясняю здесь всем, что теперь, еще в сентябре 92 года (да, поверьте, и раньше) я ясно понимал свои отношения к Варе, Верочке № 1 и Верочке № 2. Я не люблю ни одной из них. Ухаживаю я за Верочкой № второй не с целью убедить других, что я влюблен в нее: я слишком уже ухаживаю. Нет! Я желаю, чтобы думали вот что:

Он притворяется влюбленным, боясь, что заметят его любовь к Варе.

Одним словом, это одно звено в цепи тех убеждений, которыми я заставляю всех уверовать в мою (несуществующую заметьте!) любовь к Варе.

2 сент. 92. Валерий Брюсов

А то обыкновенно говорят, что оправдания и объяснения выдуманы после! Как бы не так, я человек благоразУМНЫЙ.

Привет и пожелание всего лучшего тому, кто будет читать это письмо.

В. Б.

[17] К этому стихотворению примечание: «Здесь я употребил чередование авва, сддс, которое так полюбил после».

[18] К двум последним строкам такое примечание: «Я уж говорил, что этот вопрос особенно занимал меня, и я тогда решал его в пользу рассудка».

[19] Первую попытку напечатать свои стихи — в «Наблюдателе» и «Новостях Дня» — Брюсов относит еще к 1885—1886 гг. («Из моей жизни», стр. 51).

[20] Перепечатано в примечаниях к книге «Из моей жизни», стр. 115.

[21] Упоминание о них Брюсова см. там же, стр. 35.

[22] «Из моей жизни», стр. 34—35.

[23] В № 1 журнала такое объявление о подписке: «Открыта подписка на еженедельный детский журнал «Начало». Подписная цена в год с доставкой и пересылкой в другие города и за границу 3 р. В Москве 1 р. 50 к., без доставки 1 р. 25 к.».

[24] Впрочем, в одном номере «На Венеру» подписано инициалами V. B.

[25] «Из моей жизни», стр. 15, 18, 19, 25.

[26] Там же, стр. 38.

[27] Подробнее об этой заметке см. в книге «Из моей жизни», стр. 51—53.

[28] Там же, стр. 50—51.

[29] См. «Дневники», стр. 4—5.

[30] Цитаты из дневника за 1892 г.; см. «Дневники», стр. 6—10.

[31] Там же, стр. 6—10.

[32] Там же, стр. 12.

# II. НЕНАПИСАННАЯ ПОЭМА «АГАСФЕР в 1905 году»

Публикация Н. Ашукина

В обширном архиве Валерия Брюсова среди множества набросков, начал, незаконченных и необработанных стихотворений сохранилась черновая рукопись поэмы «Агасфер в 1905 году». Это — первоначальный набросок, эскиз большой картины. На первой странице рукописи Брюсовым сделана следующая пометка: «Это черновая, скорее план стихотворения, чем стихи». Однако, несмотря на эскизность черновика поэмы, мы имеем возможность, благодаря плану, набросанному на одной из страниц рукописи, составить себе понятие о содержании поэмы в целом. Приводим этот план:

Кажд<ая> 40—50 ст<ихов>

1. Цусима.
2. Прощание на подъезде.
3. Постройка баррикад.
4. Ночь. Агасфер.
5. Сергей уходит.
6. Бой.
7. Ночь. Елена уходит.
8. Нахождение Сергея.
9. Встреча с Агасфером.
10. Заключение.

Таким образом, содержание едва намеченных, неразработанных глав поэмы, при сопоставлении с этим планом, можно схематически изложить так: Москва. 1905 год. На улицах треск выстрелов. Герой поэмы — юноша, почти мальчик, Сергей, страстно влюбленный в Марию [1], богатую буржуазную даму, умоляет ее порвать со своим мужем, со всем своим кругом и соединить свою жизнь с ним. Но Мария на мольбы мальчика отвечает уклончиво. Они прощаются ночью у подъезда. Сергей уходит. На улицах Москвы возникают баррикады. В город через Тверскую заставу входит легендарный Агасфер, вечный странник, видевший крушенья многих царств и городов. Невредимый, он проходит мимо баррикад. Наступает утро. Царские войска наступают на баррикады. На улицах свистят пули, растет орудийная пальба. Сергей гибнет на баррикаде. Мария, повидимому, остро переживая разлуку с Сергеем, ночью уходит из дому. На улице, среди трупов, она узнает убитого Сергея и с воплем кидается к нему. Горе и отчаяние сменяются у нее духом мести («в ней дух фурии проснулся...»). Те, кто погубил ее Сергея, становятся и ее врагами (на полях рукописи, против стихов о переживаниях Марии, Брюсовым сделана пометка: «Проклятие небу»). С криком она бежит вперед, сзывая людей на месть... Снова наступает ночь. На темной пустынной площади Мария встречается с Агасфером, который говорит ей о беспощадности борьбы с судьбой. На утро Марию находят лежащей без чувств. Ее узнают в участке и отправляют домой. Она сходит с ума, проклиная таинственного ночного собеседника. Психиатры тщетно стараются разгадать причину ее безумия.

Поэме должно было предшествовать вступление (в плане оно обозначено: «Цусима»). По началу, сохранившемуся в черновом наброске, можно видеть, что темой вступления должно было быть раздумье о судьбах России. Брюсов в начале русско-японской войны был увлечен «космическим будущим» России. В манчжурской авантюре царизма он был склонен видеть осуществление империалистических мечтаний о величии России, призванной владычествовать на Дальнем Востоке [2].

В рецензии на книгу «Борьба за Великий океан» Ренэпинона (М., 1904) Брюсов писал следующее: «История ближайших веков будет решаться на берегах

умении и не умеющего недоуменье выразить обычными средствами писательской техники... События, упразднившие перед вами писательский лик, не со всеми бывают, и пусть я обыденнейший человек, да, но я — человек, профессиональные литераторы, — часто не люди мы» (там же, стр. 43).

Было бы ошибкой видеть в этом восстании Андрея Белого и других символистов против эстетизма и против художественной формы действительную победу над формалистическим пониманием искусства. Восстание это имело своей настоящей причиной не столько стремление наполнить искусство подлинно серьезным содержанием, сколько стремление подвергнуть критике одну из существеннейших черт современного общества: разделение труда, профессионализацию и специализацию. В вопросе этом символисты типа Андрея Белого выступали заодно с утопическими и реакционными критиками профессионализации, которых так много явилось во второй половине XIX и в начале XX в. Вместо того, чтобы нападать на основы общественного буржуазного строя, при которых результаты профессионализации и специализации оказываются действительно гибельными для членов общества, односторонне калечащими и уродующими человека, символисты пытались отвергать — не на деле, но на словах только — самый принцип специализации. «Казалось мне,— пояснял Андрей Белый,— человека и нет в человеке; и все, что называем мы «человеческим», обнимает лишь частности, черточки, специальности человеческой жизни; «человека» в себе ощущал той точкой, из которой порой блистали многообразия человеческих жизней моих (лишь случайно избрал я одну); ощущал я в себе столкновение многих людей; многоголосая стая— мои двойники, тройники — перекричала во мне специальность поэта, писателя, теоретика; искал я гармонии неосуществленных возможностей; и приходил к представлению «человека», которого нет в человеке; мы все «человеки» (лишь с маленькой буквы) — футляры Его, Одного» (там же, стр. 45).

Противоречия специализации буржуазного типа символисты, в лице Андрея Белого, истолковали, как противоречия, якобы, присущие всякой специализации, без отношения к тому, из какого общественного уклада она возникает. Распространив, в своем представлении, отрицательные черты буржуазной специализации на всякую специализацию как таковую, они за решение вопроса сочли простой отказ от самого принципа разделения труда и культурной дифференциации. Это решение вопроса было так же реакционно и утопично, как в свое время решение вопроса, предложенное Джоном Рескином, Львом Толстым, народниками с Михайловским во главе.

Но это решение было, кроме того, мнимым, иллюзорным. Оно оставалось одним лишь пожеланием и посулом. На деле «отказ» от искусства, как от специфической области культурного творчества, вовсе не был действительным отказом от искусства. Уверяя, будто он решил писать, «как сапожник», Андрей Белый на деле писал и печатал в «Записках Мечтателей» повесть, произведение искусства, не только не лишенное «формы», но облеченное в мастерскую, очень трудную и сложную, специфическую для Андрея Белого форму. Более того. На ряду с ранее обнаружившейся у Андрея Белого тенденцией рассматривать искусство, как всего лишь подход к решению проблем религии и культуры, уже в ранних работах Белого выступает не менее яркая и для символизма не менее существенная тенденция формалистического понимания искусства. Здесь перед нами — одно из важнейших противоречий символизма, без объяснения которого символизм не может быть понят, как идейное течение. С одной стороны, художник—так думал Андрей Белый—может быть оправдан в своей деятельности только в том случае, если он не только художник, но и «мудрец». «Можно быть художником,— писал Белый в 1907 г.,— и овла-

Великого [океана]; идущая теперь война открывает новую эру. Пустыни по Амуру станут житницами мира, нищий Китай — Крезом XXI века... Дальнозоркие государства уже поняли это неизбежное значение Великого океана... Но главная размежевка должна произойти по окончании русско-японской войны. Говорят, что в ближайшие годы обширные области Манчжурии не могут принести нам ничего, кроме трат — деньгами и силами... Римский сенат умел рассчитывать вперед, на целые столетия. Россия — новый Рим — не может думать только о завтрашнем дне. Россия должна помнить, что ей предстоит жить в грядущем тысячелетии» [3].

Балтийская эскадра, совершающая свой далекий путь на Дальний Восток, приковывает внимание Брюсова [4], и он пишет стихотворение «К Тихому океану» [5].

Гибель русской эскадры и последовавший затем крах манчжурской авантюры — «затеи роковой» — Брюсов воспринял трагически; мечты о русском мессианизме рухнули. В стихотворении «Цусима», датированном июнем 1905 г., он патетически восклицает:

И снова все в веках далеко,
Что было близким наконец —
И скипетр Дальнего Востока,
И Рима Третьего венец!

Брюсов с необычайной остротой ощутил, что с гибелью эскадры Рожественского «пошла ко дну и вся старая Россия» [6]. В письме к Перцову от 24 сентября 1905 г. он писал: «Шестнадцатидневный бой под Мукденом и погибель целой армады у Китайских берегов — эти беспримерные события только потому, как неотступная галлюцинация, не овладели воображением всех, что у «всех» этого самого воображения давно нет. У меня же, что бы ни говорили злорадствующие мои критики, причисляющие меня к поэтам-александрийцам, доля этой способности есть — и до сих пор я не могу освободиться от бреда, от кошмара нашей войны. Мне все сдается, что рубеж был, что новая эпоха истории настала, и мне обидно, мне нестерпимо, что никто, совсем-таки никто не хочет этого видеть» [7].

Трагически восприняв гибель старой России, Брюсов обрушился на самодержавную власть, цепи которой могли бы для него «быть прекрасны», но лишь тогда, когда они «лаврами обвиты». «А вы, — с ненавистью восклицал он, обращаясь к представителям этой власти:

Вы трусливы, вы безвластны,
В уступках ищете защиты.
Когда б с отчаяньем суровым
В борьбе пошли вы до предела,
Я вас венчал бы лавром новым,
Я вам воспел бы в песне смелой.
Когда бы, став лицом к измене,
Вы, как мужчины, гордо пали,
Я знаю — в буре вдохновенной
Я сплел бы вам венец печали!
Но вы безвольны, вы бесполы,
Вы скрылись за своим забором.
Так слушайте напев веселый.
Поэт венчает вас позором» [8].

В цитированном выше письме к Перцову — та же трагически осознанная гибель старой России: «Трусливое, лицемерное, все и всюду уступающее правительство! Император, заключающий постыдный мир! Витте, которому рукоплещут за уступку половины Кабофуто. Бывают побитые собаки: зрелище невеселое. Но побитый всероссийский император!» [9].

Разочарование в царской России заставило Брюсова уверовать в силу революции, в «океан народной страсти, в щепы дробящий утлый трон» [10]. К этой вере

Брюсов пришел, конечно, не сразу; в его стихотворении «Знакомая песнь» еще звучат скептицизм и ирония, основанные на недоверии к силам революции, но в то же время это стихотворение — «признание революции по существу» [11].

Эта песнь душе знакома,
Слушал я ее в веках.
Эта песнь — как говор грома
Над равниной, в облаках.

*Пел ее в свой день Гармодий,*
Повторил суровый Брут,



ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ
Портрет Н. Сапунова. Уголь и акварель. 1912 г.
Третьяковская галлерея, Москва

В каждом призванном народе
Те же звуки оживут.

Это — колокол вселенной
С языком из серебра,
Что качают миг мгновенный
Робеспьеры и Марат.

Пусть ударят неумело:
В чистой меди тот же звон!
И над нами загудела
Песнь торжественных времен.

Я, быть может, богомольней,
Чем другие, внемлю ей,
Не хваля на колокольне
Неискусных звонарей.

Брюсов, как верно отмечено Луначарским, «не сразу разобрался в явлениях войны, в явлениях революции... Три доминирующих ноты... можно различить в его тогдашних революционных произведениях. Во-первых, Брюсов чувствует, что старая культура закатывается... Он почти готов начертать слова роковые на стенах ее лабиринта. Конечно, со многим он тут связан, многое он тут любит, но многое кажется ему бесповоротно дряхлым и ненужным. Он предчувствует обновление. Он знает, что человечество должно сменить кожу, сбросить с себя капиталистическую оболочку и предстать в новом виде. Сам он еще относит себя к старому миру, но относит себя к нему скорбно. Он приветствует победителей, обновителей, он призывает их сокрушить старую культуру и его самого, поэта, вместе с нею и не боится варварских горизонтов, которые раскроются перед человечеством, когда падут старые храмы. Второй его нотой было презрение к либерализму, половинчатой полуреволюции... Только тогда, когда революция взмахнула мечом, когда она явилась грозой, Брюсов, как повторяет он это несколько раз в своих стихах, не мог не откликнуться сочувственным эхом на стихию, в которой чувствовалось что-то родное его собственному сердцу. И к тем, кто готов примириться на малом, кто радуется, когда революционная гора родила какую-то конституционную мышь, поэт Брюсов относился с суверенным презрением. Наконец, третьим мотивом его отношения к революции было почти грустное чувство того, что он сам не приспособлен, как боец времен, хотя и времен самых грозных и значительных, он слишком привык ориентироваться в вечности, ставить вопросы метафизически, и порой в нем самом звучит недоумение, хорошо или плохо то, что он парит выше бурь житейских и битв?» [12].

Брюсов пристально и с огромным интересом следил за развитием революционных событий. «Что до революции, она в Москве помаленьку продолжается, и я ею неизменно интересуюсь и даже о ч е н ь», — писал он в декабре 1904 г. Перцову [13]. «Приветствую Вас в дни революции, — писал он Чулкову в октябре 1905 г. — Насколько мне всегда была (и остается теперь) противна либеральная б о л т о в н я, настолько мне по душе революционное д е й с т в и е. Впрочем, пока я не более как наблюдатель, хотя уже и попал под полицейские пули» [14].

Луначарский в цитированной статье об отношении Брюсова к революции тоже очень верно отметил, что со спадом революционной волны в Брюсове «яркая вспышка интереса к общественности угасла или, вернее, отодвинулась в сторону» [15]. Уже через два года Брюсов упоминает в своем дневнике о декабрьских событиях в Москве холодно-иронически: «Не скажу, чтобы наша революция не затронула меня. Конечно, затронула. Но я не мог выносить той обязательности восхищаться ею и негодовать на правительство, с какой обращались ко мне мои сотоварищи (кроме очень немногих). Я вообще не выношу предрешенности суждений. И у меня выходили очень серьезные столкновения со многими. В конце концов я прослыл правым, а у иных и «черносотенником». Все московское восстание я пережил воочию. В первый день пошел гулять, встретился с Н. Н. Баженовым [16], и он завел меня в губернскую управу, где были кн. Долгоруковы и другие будущие видные деятели кадетской партии. Мы смотрели в окно, как пилили телеграфные столбы и строили баррикады... На другой день я бродил один, слушал стрельбу, видел раненых, видел начальников революции... Ходили чудовищные слухи. Я им не верил, и с самого начала был убежден в безуспешности восстания. Под конец все так привыкли к пушечной пальбе, что отец, играя в преферанс, мелком отмечал число выстрелов... Написал я довольно длинные воспоминания о восстании, но не знаю, сохранились ли они» [17].

Воспоминания о восстании в архиве Брюсова не найдены, но то, что пласт этих воспоминаний должен был лечь в основу «Московской повести», утверждают беглые, еще не оформленные строки чернового наброска поэмы, выросшие из «воспоминаний очевидца»: картина баррикадных боев на улицах Москвы, стоны раненых, обыватели, занавесившие окна и играющие в преферанс... Наконец, строфы о безумии героини поэмы, возникшем под влиянием потрясений, пережитых ею на улицах Москвы, залитых кровью, может быть, созданные Брюсовым под впечатлением его беседы с психиатром Баженовым.

Пласт всех этих воспоминаний и старых раздумий о гибели великодержавной России ожил у Брюсова под прямым воздействием Пушкина. Посвящение поэмы явно стилизовано под посвящение Пушкина Карамзину «Бориса Годунова»; Брюсов называет то произведение «недосягаемого учителя», которое, как высокий образец, он взял для своей «Московской повести»: это — «Медный всадник» — «Петербургская повесть».

План поэмы, задуманной Брюсовым, повторяет план поэмы Пушкина. Мало того, каждая часть повести, как отмечено Брюсовым в наброске плана, должна была состоять из 40—50 стихов. В плане таких частей, считая вступление и заключение, намечено десять, т. е. размер всей поэмы должен был быть около 500 стихов — почти столько же, сколько и в окончательной редакции «Медного всадника» (464).

В своей статье о «Медном всаднике» Брюсов пишет, что, несмотря на то, что это «одна из наиболее коротких поэм Пушкина», замысел ее «чрезвычайно широк, едва ли не шире, чем во всех других поэмах Пушкина. На протяжении менее чем 500 стихов Пушкин сумел уместить и думы Петра «на берегу варяжских волн», и картину Петербурга в начале XIX века, и описание наводнения 1824 года, и историю любви и безумия бедного Евгения, и свои раздумья над делом Петра. Пушкин нашел возможным даже позволить себе, как роскошь, несколько шуток, например, упоминание о графе Хвостове»[18].

Таким образом, из пометки Брюсова на плане поэмы о числе ее стихов видно, что он, определяя ее небольшой размер, намеревался следовать по стопам «своего недосягаемого учителя»; на протяжении «менее чем 500 стихов» он хотел уместить и свои раздумья о России, вступившей на новые пути после поражения под Цусимой, и описание баррикадных боев в Москве 1905 г., и историю любви героев поэмы — Сергея и Марии, и ее безумие, которое опять-таки подсказано ему поэмой Пушкина. И тема «Московской повести» Брюсова та же, что и тема «Петербургской повести» Пушкина: трагедия личности, погибающей под колесами истории.

Язык повести,— писал Брюсов в статье о «Медном всаднике»,— «крайне разнообразен. В тех частях, где изображается жизнь и думы чиновника, он прост, почти прозаичен, охотно допускает разговорные выражения («жизнь куда легка», «препоручу хозяйство», «сам большой» и т. п.). Напротив, там, где говорится о судьбах России, язык совершенно меняется, предпочитает славянские формы слов, избегает выражений повседневных».

И в своей поэме, насколько уже можно судить по ее черновому наброску, Брюсов и в языке хотел итти по следам Пушкина. Вступление намечено в торжественном тоне, но в тех частях поэмы, где изображаются свидание, улицы Москвы, Брюсов стремится к простоте языка, к разговорной прозаичности.

Брюсов хотел повторить в своей поэме и отмеченную им «своеобразную особенность стиха «Медного всадника» — обилие цезур. «Ни в одной из своих поэм, писанных четырехстопным ямбом, — говорит Брюсов, — не позволял себе Пушкин так часто, как в «Медном всаднике», остановки по смыслу внутри стиха. Повидимому, в «Медном всаднике» он сознательно стремился к тому, чтобы логические деления не совпадали с делениями метрическими, создав этим впечатление крайней непринужденности речи... Замечательно, что почти все новые отделы повести (как бы ее отдельные главы) начинаются с полустиха». Создать обилием

цезур впечатление непринужденности повествовательной речи хотел в своей поэме и Брюсов.

Таким образом, Брюсов своей «Московской повестью» сознательно стремился создать своеобразную парафразу «Петербургской повести» Пушкина, которую особенно пристально изучал, когда работал над статьей для венгеровского издания Пушкина в 1909 г. К этому же времени, судя по бумаге и почерку, можно отнести и черновые наброски поэмы Брюсова[19].

По еще не оформленным черновым наброскам, разумеется, трудно судить о том, какова была бы социальная направленность поэмы Брюсова. Политические убеждения Брюсова не были устойчивыми. Со спадом революционной волны, в годы реакции, он не был в силах «ясно ориентироваться, занять вполне определенную позицию в обстановке полного политического разброда среди либеральной, а отчасти и революционной интеллигенции». Будущее рисовалось ему в мрачном свете.

На почве этой растерянности в нем вырастал политический нигилизм. И возможно, что в силу растерянности перед политической жизнью Брюсов и оставил работу над поэмой на политическую тему. Одних «воспоминаний очевидца» для поэмы было недостаточно; нужно было занять определенную политическую позицию, а сделать это в те годы Брюсов не смог. Да и воспоминания о 1905 г. в Москве, разбуженные в нем полнозвучным шумом ямбов «Медного всадника», снова уснули, оставив беглые и слабые следы в черновике «Московской повести».

---

Печатая текст черновых набросков поэмы Брюсова, мы даем полную транскрипцию только для вступления, как наименее обработанного; не давая полной транскрипции для остальных частей поэмы, мы воспроизводим в прямых скобках зачеркнутые Брюсовым имена героини; нами точно воспроизводятся имеющиеся в рукописи строки многоточий, строки тире и пробелы, означающие стихи, еще не написанные Брюсовым.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Имена героев в рукописи поэмы неустойчивы: Мария в других строфах — Елена, Сергей — Константин, Владимир.

[2] См., например, его письмо к Перцову от 1 апреля 1904 г.,— «Печать и Революция», 1926, VII, стр. 42.

[3] «Весы», 1904, VI, стр. 63—64. Рецензия подписана псевдонимом Гармодий.

[4] Рецензия Брюсова под псевдонимом К. К. К. на книгу: Л. Брейфус, Морской Сибирский путь на Дальний Восток.— «Весы», 1904, VI, стр. 62.

[5] Стихотворение датировано январем 1904 г. В. Брюсов. Полное собрание сочинений и переводов, «Сирин», СПБ., 1914, т. VI, стр. 129—130.

[6] Из письма к Г. И. Чулкову,— Г. Чулков. Годы странствий. Из книги воспоминаний, М., 1930, стр. 324.

[7] «Печать и Революция», 1926, VII, стр. 43.

[8] Стихотворение датировано 1905 г.,— В. Брюсов, Полное собрание сочинений и переводов, т. IV, стр. 143.

[9] «Печать и Революция», 1926, VII, стр. 44.

[10] Из стихотворения «Довольным», датированного 18 октября 1905 г., — Полное собрание сочинений и переводов, т. IV, стр. 149.

[11] Г. Чулков, Годы странствий, М., 1930, стр. 105.

[12] А. Луначарский, Литературные силуэты, М.—Л., 1925, стр. 177—178.

[13] «Печать и Революция», 1926, VII, стр. 43.

[14] Г. Чулков, Годы странствий, М., 1930, стр. 335—336.

[15] А. Луначарский, Литературные силуэты, М.— Л., 1925, стр. 178.

[16] Баженов Николай Николаевич (1857—1925) — психиатр, приват-доцент Московского университета.

[17] В. Брюсов, Дневник 1891—1910, М., 1927, стр. 136—137.

[18] Пушкин, Собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. III, стр. 469 и сл.

[19] В одной из записных книжек Брюсова 1908—1909 гг. с перечнем тем задуманных произведений значится: «Москва в 1905 году».

## АГАСФЕР в 1905 ГОДУ

## МОСКОВСКАЯ ПОВЕСТЬ

*Автору «МЕДНОГО ВСАДНИКА»*
*своему недосягаемому учителю,*
*— полубогу русской поэзии —*
*благоговейно*
*посвящает свой труд,*
*гением его вдохновенный,*
*Валерий Брюсов*

### ВСТУПЛЕНИЕ

Свершилась праведная кара
За тяжкий грех, столетний грех.
Под гулы битв, в дыму пожара
Наш враг прославил свой успех.
[Напрасно к вольному простору]
[Мы] [Рвались мы из глубин земли]
[И, в грезах] [И наш, во сне, вскрывался взору]
[Всегда свободный Пе-Че-Ли]
[В веках мы, ощупью, тянулись]
[К]
Покорны . . . . . Року
В веках мы, , шли
Сквозь тундры к теплому Востоку, —
И наш старинный Пе-Че-Ли,
[И взвился русский стяг в Артуре
[И в странах пламенной лазури]
[Где море пышно и тепло]
[Зареял русский стяг в Артуре...]
И взвился русский стяг в Артуре,
Встречая даль свободных вод,
И купол пламенный лазури...
Но было то в несчастный год.
Не мы, не наше поколенье
[Могли увидеть]
Достойны были видеть час
Паденья. За [тяжкий] грех разъединенья
Ждала нас [казнь]...

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

I

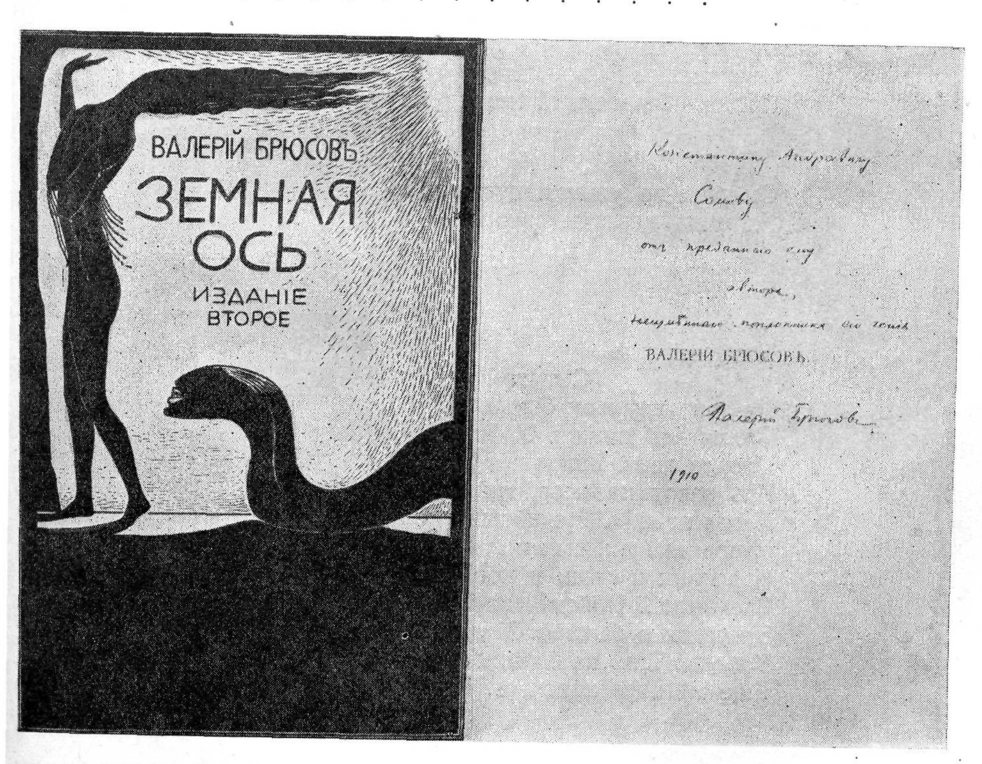
Они прощались на подъезде
В вечерний час. На небесах
Уже мерцал узор созвездий.
Но были мертвы в фонарях
Рожки. Не зажигались солнца
Над ресторанами. В домах
Чернели окна и оконца.
И звуки странные порой,
Дразня тишь улицы пустынной,

Звучали издали: сухой
Треск выстрелов, крик беспричинный
И топот лошадей...
Они,
Не слыша ничего, глядели
В глаза друг другу; — им огни,
Незримые другим, горели;
Для них невидимый хорал
Пел вечный гимн любви и муки...
И снова встретились их руки,
И Константин, дрожа, сказал:
«Опять, — в последний раз, — [Елена] Мария,
Я умоляю... В этот час
Все клятвы прежние, святые
Еще соединяют нас.
Пойми: — Как говорить мне больно! —
Пойми: я больше не могу!
Ты — не свободна, подневольна,
Ты рабствуешь — ему, врагу!
Лишь то одно, что поцелуем
Касается он этих рук,
И все, что мы в мечтах рисуем,
Он изменяет... Этих мук
Довольно! Но когда мы знаем,
Что он — нам враг, что в дни, когда
Шумит нам вешняя вода,
Над целым пробуждённым краем
Весть о свободе, — он... Мария,
Сбрось эти кольца золотые,
Сорви перо со шляпы! Мы
Уйдем сегодня же. Ты будешь
Со мной! Ты это царство тьмы
В сияньи нового забудешь.
Сейчас, сегодня, слышишь!..»
Он
Был, как в горячке. Словно стон
Слова срывались с губ. Казалось
Он бредит. Тихо наклонилась
К нему Мария, и, почти
Касаясь губ его, шепнула:
«Безумец маленький, пусти.
Ты помнишь, — я не обманула
Тебя, — все решено вполне.
Мы будем вместе, — только после.
Устроить все дай время мне.
Пока прощай, мой мальчик. Возле
Ворот есть дворники. Меня
Заметят. Ты меня погубишь.
Пусти. Ах, ты меня не любишь.
Будь завтра т а м в четыре — дня».

А Константин, с последней силой,
Ее удерживал, и вновь
Почти стонал: «То — не любовь!

Ты забавлялась мной. Ты снова
Обманешь. Нет, сейчас, теперь
Уйдем. Когда чрез эту дверь
Ты переступишь, я без слова
Уйду и больше не вернусь.
Пойми. Любить я буду вечно
Одну тебя. Но я томлюсь,
Томлюсь от этой лжи беспечной,
От лжи твоей! О, докажи,
Что любишь ты!»
                    Уже смущенно
Она шептала: «Полно! Лжи
Я не хочу. Сама бессонно
Мечтаю я, чтоб быть вдвоем
С тобою, где-нибудь в ином
Краю, — мой милый, мой единый!
Твой голос словно мандолины
Звук, слушать, и твои глаза,
В которых слезы, как роса
На розах, целовать. Но надо
Повременить...
                    Но он с досадой,
С отчаяньем твердил: «Сейчас
Иль никогда».

. . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . .




КНИГА ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «ЗЕМНАЯ ОСЬ» С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ К. СОМОВУ

Частное собрание, Москва

Длился
Спор этот долго. Константин
Просил, и плакал, и томился.
Она . . . . нежно . . . . . .
а вдали
Треск выстрелов —
— — — — — — — — — —

И в эту ночь к Тверской заставе
Безвестный странник подходил.
Он не был из вседневной яви, —
Но словно выходец могил.
Одет в старинный плащ огромный,
Как великан, хоть стар и сед,
Но сильный, словно чуждый лет,
Он шел, как искони бездомный.

Держали стражу на пути
Дружинники... Они, заметя
Идущего, ему пройти
Не позволяли. Не ответя
На окрик, тот пошел вперед,
И так был чуден образ странный,
Такой угрозой несказанной
Он всем казался, что весь взвод (?) *
Оцепенел, и мимо, мимо
Прошел безвестный невредимо.

Он шел по улицам пустынным,
На окна мертвые взирал

Ужасный день.
С тупой отвагой
На загражденьях баррикад
Толпились юноши. У флага
Стояли дети. Взвод солдат
Иль взвод казаков, дикий, пьяный,
Летел на них. Ружейный треск,
Удары шашек, дым и блеск,
И вскрик и стон, и кровь и раны —
Все было... Побежденный враг
Бросался в бегство. Мчались сзади
Казаки. Там, на баррикадах
Еще метался красный флаг...

* Знак вопроса в скобках поставлен Брюсовым.

Так шли бесславные сраженья
Повсюду: на углу Тверской,
На Сретенке, на Моховой,
В Ряду Каретном... Наступленья
Велись везде; свинцовый град
Решетил вывески и стекла;
Грязь мостовых от крови мокла,
И в лагерь превращался сад.
Порой неистовые пули
Свистели с дальних каланчей,
Калеча на дворах людей,
Но гас их вскрик в немолчном гуле.
И все суровей, все окрестней,
Как гром, как вызов, как судьба,
Росла далекая пальба
На улицах упорной Пресни.

А, в дальних комнатах, окно
Платком завесив, выжидали
Другие, что судьбой дано.
Одни метались и рыдали,
Другие, стол раскрыв, в пасьянс
Вникали мудро иль играли,
Смеясь, в домашний преферанс.
Прислуга разносила робко
Чай из припрятанной воды;
А кое-где летела пробка
И пенилось вино...
Когда
Случайно, метя чрез заборы,
Входил знакомый в дом, его
Встречали грубо. Разговоры
Не клеились...

Был вечер. В сером небе звезды
Едва светились. Город стих.
И были сумрачны подъезды.
Без света фонарей нагих
Казались дали склоном длинным.
Лишь кое-где огромный клок
Метался пламени: рожок
Зажженный спорил с ветром зимним.
Порой был слышен смутный стон
Забытого, кто умирал во мраке,
Да изредка, скача, казаки
Тревожили бессонный сон.
Елена шла одна. Безумной
Она доверилась мечте.

Узнала своего Сергея...
И с воплем ринулась к нему,
Прижалась к телу, костенея,
Звала, крича в пустую тьму,
Ласкала руки, губы, очи,
Смеялась, — но в молчаньи ночи
Он был недвижен, молчалив
И безответен. Черной кровью
Запятнан был его висок.
Что звать! что целовать с любовью
Его лицо. Исполнен срок:
В великом вихре, в буре темной,
Кто знал, что сломан цветик скромный.
Елена встала. В ней крутился
Рой диких мыслей. Изменился
Ее весь облик. То была
Не исхищренная Елена
С спокойным абрисом чела,
Привычная к ношенью трена,
Но древняя менада, в ней
Дух фурии проснулся. Яро
Она рванулась. Мир теней
Казался ей врагом. Пожара
Ей виделись огни. Она
Хотела мстить. На рамена
Она кровь мира принимала,
И с новым криком, вдруг, вперед
Зовя людей, зовя народ,
По темной дали побежала...
. . . . . . . . . . . . . . . . . .

И вот на площади пустой,
Где стройно высились строенья,
Где
Она                    пред собой
Он шел навстречу. В миг неверный
Лишь угадать она могла
Плащ необычный, рост безмерный,
Блеск глаз и строгий склон чела.
Ей было все равно: навстречу
Она спешила, — воин в сечу
Так, позабыв про все, летит.
И стал он, грозен, как гранит.

В безумии своем, невольно
Елена стала; мысль в уме
Чуть застучала. Жизни дольной
Он ей сказал: «Стони безгласно!
Я знаю стоны. Я века
Внимаю стон тоски народной,
Но жизнь стремилась, как река,
Однажды проторенным ложем.



ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ
Эскиз к портрету М. Врубеля. Карандаш. 1905 г.
Русский музей, Ленинград

Судьбы мы изменять не можем, —
Заря спасенья далека.
Почувствуй, женщина! я видел
Паденья гордых городов;
Я преступленья всех веков,
Душой воскресши, ненавидел.
Но — — — — — — — —
Он говорил. По-русски? Вряд ли,
Но внятен был его язык
Безумной. Новый странный крик
Нарушил тишь. брат ли...
— — — — — — — — —
И смолкло все...

Елену бедную нашли
На утро. В прахе и в пыли
Она лежала. Развязки
— — — — — — — — — — —
в участке
Ее узнали, и домой
Вернули. Но не узнавала
Она из близких никого.
Смеялась, яростно рыдала
Кляла безвестного того,
Кто повстречался ей во мраке...
— — — — — — — — — — —
психиатры
Ее — — — — — — в — — —

Владимир, книгу отодвинув,
Упорный и унылый взгляд
В окно уставил. Там, застынув
В знакомых очертаньях, ряд
Стен, крыш и куполов церковных
Тянулся. Облака вдали,
Как стадо чудищ баснословных,
По небу серому ползли.
Привычный вид! И мысли тоже
В свое привычное русло
Вливались. Было все похоже
На то, что было и прошло!

Владимир думал о Ирине *.

---

* Эти тринадцать стихов, набросок одной из предыдущих глав, написаны на отдельном листке.

# III. НЕИЗДАННАЯ ПОЭМА «СТРАСТЬ и СМЕРТЬ»

Публикация Н. Ашукина

Поэма «Страсть и смерть» печатается впервые по автографу Брюсова, хранящемуся в его архиве, с исправлениями по корректурному экземпляру не вышедшего в свет издания: «Валерий Брюсов. Поэмы. Изд. «Факелы». М., 1919» (частное собрание).

## СТРАСТЬ И СМЕРТЬ

### ИСПОВЕДЬ РАБА

I

Четыре дня стонали скрепы шкуны,
Давно без мачт; густела тьма, и вдруг,
Сквозь гулы вихря, взвыли песнь буруны.

Под шквалом волны рушились вокруг
И дождь кропил разверстые могилы
Я на корме был с рулевым сам-друг.

Он мне сказал: «Мне повернуть нет силы!
Чрез пять минут нас в щепы разнесет!
Молись!» Я обмер. Сердце — страх унылый

Сдавил, шепнув мне: «Вот и твой черед!»
Я молод был; мне смерть казалась пастью
Чудовища, что все надежды жрет.

«Не быть, не жить, не наслаждаться страстью...»
Невыносима эта мысль была!
Я, оглушен ее жестокой властью,

Смотрел, не видя, как редела мгла,
И слушал рев прибоя об утесы...
Но вдруг волна, взметнув нас, понесла;

По палубе забегали матросы;
Вмешались в голос бури стон и крик:
Мольбы, проклятья, тщетные вопросы...

Потом корабль весь вздрогнул и поник.
Метнулись люди к шлюпкам бесполезно...
Меня же вал, неумолим и дик,

Схватил, катясь, и сбросил с досок. Бездна
Глазам предстала; я, на миг один,
Увидел небо: велико, беззвездно,

Оно чернело; но во мрак пучин,
Таких же черных, я упал с размаха.
Кололи волны, словно зубья льдин...

И все ж, сквозь боль, сквозь жалкий трепет страха,
С отчетливостью странной мыслил я:
«Мой приговор мне сказан! Море — плаха,

Гроза — палач, а океан — судья...
А в чем же грех мой? Я безвинен, молод,
Я жить хочу, хочу любить!» Куя

По наковальне вод, ударил молот...
И сразу став тяжелым, как свинец,
Глотая соль, я канул в жгучий холод.

Еще помыслить в силах был: «Конец!»
Еще сравнил восторг объятий женских
С объятьем смерти... И, — живой мертвец, —

Казалось, плыл в просторе волн вселенских...

II

Придя в себя, как будто волшебства
Я стал свидетель. Беспощадно-жгучей,
Углублена, сверкала синева,

На этом ярком куполе — ни тучи;
Внизу — ковер горячего песка;
А вкруг отвесно — вздыбленные кручи.

Все тело ныло; жег ушиб виска;
Мешались мысли: то, спасенью радо,
Стучало сердце, то гнела тоска.

И все ж была неясная услада —
Лежать недвижно на огне... Но вдруг
Я вспомнил все! — с трудом привстал: громада

Волн, заблистав, задвигалась вокруг,
Пуста, без признаков погибшей шкуны
Глаза на Запад, на Восток, на Юг

Я обращал: там — пенные буруны,
Там — над волной встающая волна,
Там — океан, за тихим сном лагуны...

Ни мертвых тел, ни лодки, ни бревна...
Былых товарищей я понял участь,
От скорби охмелев, как от вина,

И телу стала нестерпимой жгучесть
Песка и солнца. Я закрыл глаза,
И тупо слушал грозную певучесть

Прибоя... долго слушал... Голоса
Стихийных духов там звучали внятно.
Внимали им лишь я да небеса.

Пел Океан: «Ужели непонятно,
Что выше нет блаженства — умереть,
Уйти, исчезнуть в тайне безвозвратной?

Смерть, смерть одна способна одолеть
Позоры жизни! Миг последний рубит,
Освобождая роковую сеть

Желаний страстных! Кто любил, кто любит,
Стремится жадно к смертному мечу:
Его удар спасает, а не губит!

Меня равнял ты, дерзкий, палачу!
Я пощадил тебя, чтоб в страстной дрожи
Бессилье ласк ты понял. Я хочу

Чтоб ты изведал на любовном ложе
Желанье смерти. Ты ко мне придешь —
Воскликнуть: «Страсть и смерть — одно и то же!»

Я слушал песнь и отвечал: «Ты лжешь.
Старик предмирный, Океан бездушный!
Я не спасен: я здесь умру: но все ж,

Закону жизни радостно послушный,
Кляну твой бред, знакомый бред витий!
Зову в свидетели простор воздушный!

О, небеса! вам ведомы стихий
Глубины и глубины духа! Смерьте
Их тайны. Пусть умолкнет старый змий!

Вы правоту мою удостоверьте!
Вода — мертва; дух человека — жив!
Он в страсти ищет радости, не смерти!»

Так увлечен, свою судьбу забыв,
Я гневно спорил с дряхлым Океаном.
А время длилось. Начался отлив;

Со скал взлетали чайки шумным станом.
Но купол тверди все был раскален,
И жгли лучи меня. Потом туманом

Закрылась даль. Тогда в тяжелый сон
Я впал, измучен жаждой, раной, зноем,
И смерти ждал в бреду, непримирен...

Но вдруг, подавлен сумрачным покоем,
Не в силах приподняться, я постиг,
Что близко люди ходят мерным строем.

И в общем гуле различил я сдвиг
Тяжелой двери, шум шагов, вуалей
Иль покрывал шуршанье. Через миг

Меня коснулись руки, властно взяли,
Взложили на носилки, понесли...
Сквозь веки видел я сверканье стали.

Блеск факелов и черный вход вдали;
Сквозь бред я слышал: пели, говорили,
Смеялись громко... Все поспешно шли.

А я, едва ожив, не без усилий
Взор приоткрыл и встретил яркий свет...
Но тут глаза повязкой мне закрыли,

И, задыхаясь, впал я снова в бред.

III

Очнулся я на мягком пухе меха,
Был предо мной высокий, пышный зал.
Вкруг — снова говоры и плески смеха.

Вблизи меня хор юных дев стоял,
Меня рассматривал, и были лица
У них — цвет розы, губы — как коралл.

Все были в белом; ярко багряница
Одна блистала; явно меж других
Та, в пурпуре, держалась, как царица.

Чуть я привстал, она, в глазах моих
Вопрос прочтя, заговорила. Звонок
Был нежный голос, но суров и тих.

«Ты, — молвила, — ягненок иль волчонок.
Найденыш наш! узнай; ты — наш навек!
У нас ты — в царстве вольных амазонок.

Вчерашний день всю жизнь твою рассек.
Будь смел иль робок, силен иль без воли,
Но нам отныне рабствуй, человек!

На выбор мы даем тебе две доли:
Будь нашим мужем иль простым рабом,
У нас рабы за плугом ходят в поле,

Мужья живут в покое золотом.
Так хочешь ли ты нам служить любовью?
И будешь сыт, и будешь пьян вином,

Лишь подчинись единому условью:
Не видеть женщин, что придут к тебе.
И помни: за измену платят кровью!

Когда мы судим, глухи мы к мольбе,
И должен ждать преступник лютой казни!
Ответь же нам: какой из двух судьбе

Ты подчиняешься? — Я без боязни
Смотрел в глаза царице. Жгучий взгляд
Ее влек думать о ночном соблазне;

За лаллом пухлых губ, жемчужный ряд
Зубов сверкал, лукаво вскрыт улыбкой;
Был алый плащ грудей движеньем смят,

И стан склонялся сладострастно-гибко,
К лицу царицы так не шла вражда!
Казался гнев в ее устах ошибкой.



ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ
Портрет С. Виноградова. Карандаш. 1916 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва

И, не колеблясь, я ответил: «Да!
Я стать согласен вашим общим мужем
И верным быть вам долгие года!»

А думал: «Женщинам мы всюду служим!
Я — не один у них. Когда-нибудь
Мы сторожей своих обезоружим,

И к берегу найти сумеем путь!
Конечно, сладкий плен не будет вечен,
Но я в плену сумею отдохнуть!»

Ответ мой был восторгом шумным встречен,
Рукоплескали девы; я смотрел,
Хоть истомленный, весел и беспечен,

На этот сонм красивых женских тел.
Но вот царица, сделав знак сурово
Всем отойти, шепнула мне: «Ты — смел!

Но перед тем, как дать собранью слово,
Обдумай, дерзостный, что ждет тебя,
За днями дни, все ночи, в жизни новой?

Любовником ты будешь, не любя,
Тебе безвестных жен ты мужем будешь, —
Ты должен жить, все чувства истребя!

А если ты запрет страны забудешь,
Явись к тебе царица даже, — ты
На гибель этим сам себя осудишь!»

Я вновь глядел на дивные черты,
На длинные опущенные вежды,
На формы гордой, строгой красоты,

Означенные багрецом одежды...
Намек царицы ясен был. Мечтам
Предстали жутко-новые надежды,

И, без притворства этот раз, и сам
С восторгом, я воскликнул: «Свято
Все принимаю! Подчиняюсь вам!»

Тогда мне в чаше, убранной богато,
Вино густое подали. Алмаз
Блистал на ней, в оправе из агата.

Взяв твердо кубок, не спуская глаз
Восторженных с лица царицы, разом
Я выпил все, — и за день в третий раз

Во тьму упал мой истомленный разум.

IV

Жизнь потекла, как странный, дикий сон.
Я в царстве женщин стал рабом, где воля
Царицы их была для всех — закон.

За городом шумели травы поля,
Где на свободе ржали табуны;
Их девушки пасли, любимцев холя.

(То видел я лишь с городской стены
Мне запрещен был выход за ворота,
И я не знал, вне города, страны.)

В столице башни и дворцы без счета
Теснились, роскошью пленяя взор:
Все — фрески, блеск мозаик, позолота.

Был в середине старый парк, — простор
Для лип и кедров; там вились аллеи,
Переходя порой в дремучий бор,

Иль выводя к лужайкам, где затеи
Аркад стояли; вымыслы резца
Белели в зелени; оранжереи

Цветами были полны, без конца
Пестревшими вдоль ручейков повсюду...
А в центре — диво высилось дворца.

Я помню все черты, и помнить буду
До смерти прелесть разноцветных стен,
Полупрозрачных и подобных чуду!

Там я влачил свой небывалый плен,
Все было вкруг причудливо-богатым:
Мир этих лестниц, переходов, стен,

Зал, вечно полных пьяным ароматом,
Ковров и шелка, статуй и картин,
Мир яшм и хрусталей, сребра и злата!

В столице женщин был я не один
(Как я угадывал), — там было много
Таких же пленных узников-мужчин.

Но нас весь день оберегали строго,
Товарищей случалось мне встречать
Едва на миг, идя одной дорогой.

Со мной всегда прислужниц шесть иль пять
Ходило, — милых дев, умевших ловко
Других кружков таких же избегать,

И как смеялась радостно плутовка,
Когда, опять от встречи уклоня,
Она скрывала нас за драпировкой!

Но эти девы холили меня,
Мне яства, фрукты, вина подавали
(Так холят, — думал я, — в лугах коня!)

Заметив след раздумья иль печали
Во мне, — спешили песнями развлечь,
Плясали предо мной, взвивая шали,

Блистая наготой прелестных плеч,
Рассказывали (по-арабски) сказки.
Иль вечером, при слабом свете свеч.

Невинные мне расточали ласки;
Но мгла густела; в час урочный все
Вдруг прерывали песни или пляски.

Оправив розы в девичьей косе,
Став строгими, с почтением жестоким,
Вели меня ко мне, на полосе

Порога оставляли одиноким,
И исчезали сонмом легких фей.
Дневное сразу делалось далеким.

Рукой безвестной в комнате моей
Затеплены, двоили мрак лампады,
Похожи на огни у алтарей;

Звенели звонко за окном каскады;
Дрожали завесы над алой мглой,
Задеты нежным веяньем прохлады;

Струился странный аромат волной...
И в эту раму светов новых вставлен
Преображался мой дневной покой.

Пьянящим запахом уже отравлен,
Я словно забывал мелькнувший день,
И только ждал, когда же будет явлен

Привычный призрак! Сладостная лень
Оковывала члены; кровь стучала...
И вот меж теней возникала тень.

Она ко мне скользила, и сначала
Я чувствовал упор холодных рук,
Потом уста, палящие, как жало,

В меня вонзались; поцелуя звук
Звенел во мгле как будто отзыв дальний,
И все сливалось в жажде страстных мук.

О, эти ночи в ало-темной спальне!
Я не владел собой, я знал одно, —
Что тем блаженство глубже, чем страдальней,

И падал в наслажденье, как на дно!

V

И каждый вечер повторялись эти
Соблазны неги; каждый вечер, вновь
Пьян странным ароматом, в рдяном свете,

Сгущавшем тень, струившемся как кровь,
Я ласкам уступал в борьбе позорной...
Страсть, ненависть, презрение, любовь, —

В душе сменялись, властвуя повторно;
Желанье, тайна, нежность, красота, —
Влекли повторно в глуби бездны черной.

И каждой ночью та же и не та
Была она, но с той же страшной властью:
Как демон — сильной, легкой — как мечта!

Надеждами отравлен, сладострастью
Противостать без сил, за ночью ночь
Я отдавался гибельному счастью.

С рассветом женщина скользила прочь
(Так убегает луч зари по кручам),
И новый день все повторял точь-в-точь!

Как жаждал я проникнуть в тайну, мучим
Сомненьем, ревностью, стыдом глухим,
Холодным любопытством, гневом жгучим!

Обет свой помня, грозно связан им,
Не смел я говорить с полночной гостьей.
Ее же облик был неуловим.

Порой, казалось, в жестах, в стане, в росте
Я узнавал царицу; миг затем
С тоской язвительной, в порыве злости,

Я повторял: «Что общего! Зачем
Лгать самому себе! в постыдной смене
Сюда приходят все!» Угрюм и нем,

Следил я гибкость вкрадчивых движений,
Но, снова побежден, под чей-то смех,
Бросался тупо в вихре наслаждений...

А лишь одной я жаждал изо всех!
Ее одну к груди желал прижать я,
И стал бы подвигом мой жалкий грех!

Порой, сплетая жаркие объятья,
Я был готов сдавить сильней, плотней,
Твердил сквозь зубы желчные проклятья,

И кто-то мне нашептывал: «Убей!
Ее ль найдешь ты мертвой иль другую, —
Ты будешь знать, кто был мечтой твоей!»

Но отлагал минуту роковую
Я день за днем, во что-то верил все,
Чьему-то подчиняясь поцелую.

Лишь изредка я видел днем ее,
В жемчужной диадеме, в багрянице...
Я трепетал: все существо мое

Горело, если в пышной веренице
Прислужниц-дев шла через парк она,
И толпы воздавали честь царице.

Владычица, горда и холодна,
Не снисходила, чтоб раба заметить;
Я чашу униженья пил до дна,

Ища напрасно — взор прекрасный встретить!
Но мне дала надежду не она ль?
Не ей ли я решился «да» ответить?

Царица молча проходила вдаль,
Походкой, полной несказанной неги...
А я, скрывая горечь и печаль,

Весь предавался мыслям о побеге.

VI

Дни проходили... Видел я порой,
Как женщины, собравшись конным строем,
Дух закаляли воинской игрой.

То в поле тешились примерным боем,
То на скаку копьем пронзали ряд
Колец, то мчались в скачке с диким воем.

И раз под вечер, выстроив отряд,
Меч на боку, в блистающем доспехе,
В даль понеслись и не пришли назад.

Все веселились, будто о потехе
Шло дело, но во храме группы дев
Молились вслух о боевом успехе.

Отряд исчез, как ветер пролетев...
Но различить успел я быстрым взглядом,
Что броню и пернатый шлем надев,

Красуясь новым, воинским нарядом,
Сама царица мчалась впереди,
И две мои прислужницы — с ней рядом...

Я сам себе сказал тогда: «Следи!
Сегодня все откроется!» Глухое
Отчаянье росло в моей груди.

Ко мне пришло прислужниц только трое,
Они меня поспешно отвели,
И вот — я был один в своем покое!

Тогда, чуть замерли шаги вдали,
Борясь упрямо с ароматом знойным,
С соблазном теней, что огни плели, —

Уверенно, с усердием спокойным
(Хотя в душе горел безумный пыл
И мысли бились чередом нестройным),

Одну лампаду я плащом покрыл,
Ее поставив на скамью у ложа,
И, взяв кинжал украденный, — застыл.

Ночь тихо шла, на ряд иных похожа:
Алела тьма, каскады мерный шум
В саду струили, тишину тревожа...

Я долго ждал, в томленьи горьких дум...
Дверь простонала. Сумрак всколыхнулся.
Я сжал клинок, отважен и угрюм.

Вдруг холод рук моей груди коснулся,
Знакомое лобзанье обожгло,
Дрожь страсти пробежала... Я метнулся,

Сорвав покров с лампады, я стекло
На ней разбил цветное, и кинжалом
Взмахнул над кем-то радостно и зло...

Тогда, при ярком свете, бело-алом,
Царицу я узнал в своих руках,
Прикрытую прозрачным покрывалом...

И вдруг во мне отчаянье и страх
Сменили гнев. Я понял все. Смиренный,
Я пред царицей ниц упал во прах.

Она, без слов, все поняла мгновенно,
И на меня, как я влачусь, дрожа,
Смотрела молча, строго и надменно.

Себе на сердце лезвие ножа
Нацелив, я сказал: «При первом знаке
Я буду мертв: я — раб, ты — госпожа!

Но верь, что лишь тебя одну во мраке
Любил я! Ночи были — все твои!
Я лишь с тобой считал себя во браке.

Я здесь простерт пред взорами судьи,
Но пред тобой — любовник твой полночный
И ты его, — таи иль не таи, —

Сама любила страстью непорочной!
Я изменять не мог! а твой отъезд
Был для меня твой приговор заочный!

Теперь суди, кто прав!» — Сиянье звезд
Чуть проникало в щели узких окон;
Царица сделала едва приметный жест,

Скользнул по лбу ее жемчужный локон...
О, как она была прекрасна вся!
Спокойный взор (казался так далек он

От жизни!) мне в глаза на миг впился;
Потом она, размеренной походкой,
Пошла и скрылась, лишь произнеся:

«Он — прав! он — раб!» — презрительно и кротко.
И я остался, на-смерть осужден,
Но в памяти моей звучало четко

Одно лишь слово, ах! не «ты», а «он»!

VII

Но я не умер. Тайно усыпленный,
Я брошен был опять на берегу,
Презрением царицы пощаженный.

И я смотрел на водную дугу,
На скалы дикие пустых прибрежий,
На чаек, реющих в своем кругу.

Все было, как и прежде; виды те же
Лелеяла, в пыланьи солнца, даль;
Лишь тихо веял с моря ветер свежий.

И я лежал, как прежде; но печаль
Иная жгла меня: не новой жизни,
А прошлого мне было смертно жаль!

Я верил, что вернусь к своей отчизне.
Но радостней вернулся б я в тюрьму...
И вспомнил я о строгой укоризне

Седого Океана... Я ему
Тогда не верил, в жажде жизни цельной...
Но он был прав, сказав, что я пойму,

Как можно смерти жаждать беспредельно.
Я понял то, унижен и разбит,
И жить казалось глупо и бесцельно.

Я вскоре моряками был открыт.
Меня доставили в мою родную землю,
Я там живу, тая свой мрачный стыд;

Людей встречаю, шумам суток внемлю,
И женщин вижу красоту. Но я
Ни горестей, ни счастья не приемлю.

И всей душой стремлюсь я в те края,
Где ждет меня позорная темница:
Я — раб! я — только раб! Любовь моя

С тобой, всегда с тобой, моя царица!

1917 — 1918

Валерий Брюсов

# IV. БРЮСОВ — ТЕОРЕТИК СИМВОЛИЗМА

Публикация К. Локса

27 августа 1894 г. в московской газете «Новости Дня» появился фельетон Арсения Г. «Московские символисты», посвященный нашумевшему первому выпуску «Русских Символистов». Арсений Г. начинает свой фельетон с некоторой своеобразной апологии символистов, которые, по его мнению, ничего страшного собой не представляют. «Признаюсь, — сообщает он, — ожидал я встретить сборище людей, которые видят свое призвание в праве носить какой-нибудь необыкновенный костюм, которые и видом и речами ни в чем не похожи на простых смертных. Но то, что я увидел в действительности, даже разочаровало меня: совсем молодые и довольно милые мальчики, вот и все. В костюмах никаких странностей, есть некоторая странность в речах, но и эта странность показалась мне, так сказать, официальной. Главный декадент — г. Миропольский (он только недавно кончил реальное училище), другой тоже не из последних — г. Мартов, пока готовится к окончательному экзамену в университете...». Брюсов, прочитав этот фельетон, в своем дневнике (от 24 августа) отмечает: «В «Новостях Дня» появилось якобы интервью с Миропольским и Мартовым. Был в редакции вчера и сегодня, улаживая дело». И дальше, 30 августа записано: «В «Новостях Дня» появилось интервью со мной. Конечно, это мне далеко не противно. Идем вперед...». Означенное «интервью» было написано самим Брюсовым и представляет собой интересный документ из ранней истории русского символизма. Как-раз в это время Брюсов подготовил к печати второй выпуск «Русских Символистов» (сдан в цензуру в декабре 1894 г.) и пытался выяснить для самого себя основы поэтики нового направления. К этому времени произошло и личное знакомство с Александром Добролюбовым, главой петербургского кружка символистов, оказавшего впоследствии, хотя и не на долгий срок, довольно сильное влияние на Брюсова. В том же дневнике 19 июня отмечено: «Неделя символизма» (июнь 19). Минувшая неделя была очень ценна для моей поэзии. В субботу явился ко мне маленький гимназист, оказавшийся петербургским символистом Александром Добролюбовым. Он поразил меня гениальной теорией литературных школ, переменяющей все взгляды на эволюцию всемирной литературы, и выгрузил целую тетрадь странных стихов. С ним была и тетрадь прекрасных стихов его товарища Вл. Гиппиуса. Просидел у меня Добролюбов в субботу до позднего вечера, обедал etc. Я был пленен. Рассмотрев после его стихи с Лангом (Миропольский), я нашел их слабыми. Но в понедельник опять был Добролюбов. На этот раз с Гиппиусом, и я опять был прельщен. Добролюбов был у меня еще раз, выделывал всякие странности, пил опиум, вообще был архисимволистом. Мои стихи он подверг талантливой критике и открыл мне много нового в поэзии. Казалось, все шло на лад. Добролюбов писал статью, их стихи должны были пойти во 2-й выпуск, но вот два новых символиста (т. е. Добролюбов и Гиппиус. — *К. Л.*) взялись просмотреть другие стихи, подготовленные для 2-го выпуска. В результате они выкинули больше половины, а остальное переделали до неузнаваемости. В субботу явились с этим ко мне. Мы не сошлись и поссорились. Союз распался. Жаль! Они люди талантливые.

Июнь 20. Собственно говоря, Добролюбов был прав в своей критике. Теперь я дни и ночи переделываю стихи... Странно — я пока не сумел очаровать Добролюбова, сознаю при этом, что он не выше меня, все же чувствую к нему симпатию. Имеющие уши, да слышат...».

Таким образом, сразу же наметилось расхождение между московским и петербургским кружками символистов, что и отмечено в «интервью»: «Уже выделился совершенно отдельный петербургский кружок символистов». Там же отзыв о Добролюбове характерен некоторой презрительностью («права собственности на нее предъявляет некто г. Добролюбов»). Соответственно этому,

во втором выпуске «Русских Символистов» не появились ни стихи Добролюбова, ни Гиппиуса.

«Большое исследование о символизме» А. Добролюбова, упомянутое Брюсовым в «интервью», никогда не появлялось в печати, но известны его в рукописях оставшиеся работы, в том числе «Эстетические заметки» и «Наука о Прекрасном». Сущность воззрений Добролюбова, приблизительно переданная в фельетоне Арсения Г., была гораздо лучше и правильнее формулирована И. Коневским в его предисловии к «Собранию стихов» А. Добролюбова: «Он задумал отрешиться как от телесных впечатлений, так и от умственных понятий и пользоваться только теми способами душевной деятельности, которые зависели бы только от того или другого направления, в тот или другой миг принимаемого его желанием. Всю деятельность своего духа он замыслил сосредоточить в чистой в о л е, двигательном расположении своего нрава». Позднее эти теории Добролюбова были близки В. Брюсову и отразились как в его статьях, так и стихах; так, он писал:

Создал я грезой моей
Мир идеальной природы.
О как ничтожны пред ней
Степи и скалы и воды... («Me eum esse»).

В этот же период Брюсов защищает собственную теорию символизма, но делает это крайне условно и осторожно. «Оригинальный взгляд Дарова», на который он ссылается, принадлежит ему самому, так как Даров — псевдоним Брюсова.

После свидания и расхождения с А. Добролюбовым Брюсов пытается сформулировать собственные взгляды на символизм, которые и были выражены более или менее отчетливо в его предисловии ко 2-му выпуску «Русских Символистов». Давая несколько определений символизму и сводя их к трем видам, он находит множество разновидностей и заключает, что общее для всех символистов — это отсутствие определенности в образах, стремление создать «настроение», иными словами — «Поэзия намеков». Таким образом, положение, высказанное в начале «интервью»: «У нас большинство придерживается распространенного взгляда на символизм, как на поэзию оттенков в противоположность прежней поэзии красок», выражает его собственные взгляды и запечатлевается в его первых книгах стихов: «Шедевр» и «Me eum esse» («Это я»). Взгляды эти сложились под сильным влиянием Верлена и являются повторением его тезиса: «не нужно красок, только нюансы». Брюсов как-раз в ту пору переводил «Романсы без слов» и, по всей вероятности, в определении символизма шел не столько от теоретических домыслов, сколько от поэтической практики. Все «интервью» в целом представляет собой характерный образец неустановившихся взглядов и неуверенного нащупывания почвы. Такое состояние продолжалось у Брюсова довольно долго. Об этом свидетельствует и его статья-реферат «К истории символизма», относящаяся к 1897 г. и печатаемая ниже, вслед за «интервью».

Строго говоря, перед нами не продуманная до конца работа, а скорее набросок для устного доклада, дополняемый автором во время изложения. Об этом отчасти свидетельствует и самая форма: не все мысли закончены и приведены в систему, цитируемые стихотворения не вписаны и порой обрываются на полуслове. Тем не менее, эта незавершенная работа имеет большое значение для понимания молодого Брюсова, уже кончавшего со своим первым периодом символизма. Вообще 1897 г. для него, если судить по записям в дневнике, отмечен большой и разнообразной духовной деятельностью. Кроме обычных для Брюсова исторических занятий, с которыми связаны мечты написать в будущем монографию «Нерон», драму «Марина Мнишек», «Атлантиду», «Историю римской литературы», «Историю императоров», «Историю схоластики», он довольно усиленно занимается философией, при этом явно в связи с интересовавшими его вопросами символизма. Так, в записи от 23 октября 1897 г. отмечено: «Кант, которым мы

заняты в университете, меня увлек совсем. Лейбниц, которым я занимаюсь для семинарских работ, дает много для души. Быть может, раньше «Corona» [1] и раньше 1 тома «Истории лирики» я напишу «Философские опыты» [Содержание: I) Лейбниц. II) Эдгар По. III) Метерлинк. IV) Идеализм. V) Основание всякой метафизики. VI) Любовь (двое). VII) Христианство]».

Этот план указывает на круг интересов Брюсова и его попытки обосновать философию нового направления в искусстве. Символизм понят им, как широкое духовное течение, далеко выходящее за пределы искусства. Брюсов говорит о «новой эре человечества», приходит к выводам, что «в наши дни мы присутствуем при новом пробуждении души. Какие-то вершины там и сям озаряются неожиданным мерцанием, совершенно не похожим на прежний свет. Поэзия, видимо, переходит в совершенно новую фазу существования. В этом-то переходе и заключается смысл эволюции новейшей поэзии; отдельные же литературные школы, — а среди них и символизм, — только этапы, моменты этой эволюции». Эти взгляды, несомненно, навеянные Метерлинком, в русской символической литературе на разные лады варьировались Мережковским и Минским, позднее эволюционировавшими к «новому религиозному сознанию», и отмечают целую линию в развитии символизма, которая была закончена уже в начале 900-х годов. А. Белым, В. Ивановым и отчасти А. Блоком. Брюсов как будто говорит о ней с убежденностью неофита, но если внимательно вчитаться в реферат, то нетрудно заметить и другую тенденцию, которая позже выкристаллизовалась в систему взглядов, совершенно противоположную первой. Эта тенденция чисто профессиональная, поэтическая в узком смысле слова. Символизм интересует Брюсова не только как течение, вскрывающее подспудные силы души, но и как новый способ овладения материалом. Это, кроме всего, и школа, задумавшая «реформу поэтического языка». С этой точки зрения дается характеристика трех основных поэтов французского символизма—Верлена, Рембо, Малларме. Профессиональный интерес к новым формам поэзии отмечает Брюсова с самого начала его поэтического пути. Так, еще в 1895 г. он пишет Перцову: «А они есть, новые неведомые формы! Я предсказывал их еще в предисловии к CHDO! (Chefs d'oeuvre) и их чувствую, но не знаю. Это то же ощущение, как погоня за словом, которое вертится около памяти, но не дается, и так как продолжается уже давно — я совсем измучен» (27 июля 1895 г.).

Интерес к символизму, как поэтической школе, в то же время сопровождается многозначительными словами: «Я не надеюсь, что символизм будет развиваться далее. Он только переходный момент к новой поэзии. Кажется, свое дело он уже исполнил». Чтобы понять эти строки, надо опять обратиться к письмам и дневникам Брюсова. В годы 1896—1897 в нем нарастает все более критическое отношение к прежним кумирам. Холодные и саркастические замечания о Бальмонте, Минском и Мережковском встречаются все чаще и чаще. Впрочем, это не мешает ему в заключении реферата цитировать стихотворение Мережковского и заговорить об «образце неслыханной поэзии, поэзии, воплощающей неведомые человечеству тайны духа».

За этим условным языком тогдашней символической критики для Брюсова скрывалась собственная программа, которую он начал постепенно осуществлять в таких книгах, как «Третья стража», «Городу и миру», «Венок», где основной темой является раскрытие в поэзии затаенных страстей. Вступив на путь собственной переработки символизма и собственного его понимания, Брюсов еще ощупью ищет дорогу, сбивается, противоречит самому себе, и его статья в этом смысле представляет документальный интерес.

## ПРИМЕЧАНИЕ

[1] Предполагавшаяся книга стихов, упомянутая на обложке первого издания «Me eum esse» (1897).

## 1. [ИНТЕРВЬЮ О СИМВОЛИЗМЕ]

О символизме нельзя говорить, как о литературном течении с ясно обозначенными стремлениями. Пока еще идут ощупью, наугад. Да иначе и быть не может, потому что теория основывается на образцах, а не поэты применяются к новой теории. Как французский символизм делился на отдельные школы (инструменталистов, магов etc.), так и среди нас происходит — конечно, нежелательное — дробление. Уже выделился совершенно отдельный петербургский кружок символистов, да и среди нас, среди участников издания «Русские Символисты», редко можно встретить одинаковые мнения. Стремление осмыслить свою деятельность есть у всех, но отдельные выводы далеко не согласны между собой. Теория, изложенная в Вашей заметке, распространена, главным образом, в петербургском кружке, где права собственности на нее предъявляет некто г. Добролюбов, готовящий большое исследование о символизме. У нас большинство придерживается распространенного взгляда на символизм, как на поэзию оттенков в противоположность прежней поэзии красок. Nous voulons de la nuance, pas la couleur, rien que la nuance! как говорит Верлен. Особенность содержания вызывает и особенности языка.

Надо считаться и с другой теорией, по которой все отличие символизма от других школ заключается в стиле (что склонны утверждать и противники символизма). Выражение «прекрасна, как роза», говорят защитники этой теории, было когда-то образом, но теперь это только понятие. Язык ищет новых средств изобразительности, а так как современный человек менее чуток, менее восприимчив (противоположность первой теории, которая упирается на утонченность организации современного человека), — то и приходится прибегать, так сказать, к сильным средствам.

Можно еще указать оригинальный взгляд г. Дарова (псевдоним), произведения которого появятся во 2-м выпуске. Это один из наиболее страстных последователей символизма; только в символизме видит он истинную поэзию, а всю предыдущую литературу считает прелюдией к нему. До сих пор, говорит г. Даров, поэзия шла по совершенно ложному пути, стремясь давать как можно более определенные образы и думая, что этим она усиливает впечатление. В действительности она достигла как раз противоположных результатов; когда, наконец, в реализме она дошла до крайностей, наступила реакция.

Я мог бы привести и еще несколько своеобразных взглядов на символизм, но довольно и сказанного. Для других это разнообразие взглядов, это множество теорий могло бы послужить доводом против символизма, но я именно в этом и вижу залог его жизненности. Дело в том, что во всех символических произведениях, каких бы взглядов ни придерживались их авторы, замечается нечто общее, нечто, позволяющее назвать их произведениями одной школы. Это-то «нечто» и думают найти, кто в стиле, кто в настроениях, кто в выборе «момента движения». Но как бы ни был решен вопрос, самая постановка его показывает, что символизм явление не случайное, что в наше время необходимо должна была появиться именно такая форма поэзии.

Во всяком случае объединение «русских символистов» представляется нашей ближайшей задачей. С этой целью предполагается расширить наш сборник и образовать общество. Кроме того, предпринято издание корифеев французского символизма в русском переводе, чтобы сделать более доступным знакомство с образцами. Так, г. М. (стихи его войдут во 2-й выпуск) взял на себя перевод «Листков» (Pages) Малларме, а мною уже окончен и вскоре будет издан полный перевод «Романсов без слов» Верлена.

## 2. К ИСТОРИИ СИМВОЛИЗМА

В одной из своих статей Метерлинк говорит:

«Представьте себе, что существо иного мира сошло бы к нам и пожелало узнать лучшие цветы нашей души. Что бы мы дали ему? — Канта? Шекспира? — Увы! Это только местные достопримечательности. Им можно дивиться только так, как дивится путешественник рассказам горожан об их провинциальных сплетнях.

Со вселенной нас связывают не страсти и не разум. У нас есть *я* более глубокое, чем «я» страстей и разума. Психологи и моралисты говорят о памяти и воображении, о любви, ненависти, гордости. Эти вещи могут быть интересны, но лишь как цветы, оторванные от корня. Наша истинная жизнь происходит за тысячу верст от любви и за сто тысяч верст от доводов рассудка. Вот почему, слушая монологи Отелло и Дездемоны, как нечто совершенное, мы можем и должны мыслить о более глубоком. Обманут ли мавр прекрасной венецианкой или нет, но у него есть иное существование, и поэзия, закрывающая на него глаза, не может хвалиться постижением человеческой души. Это лишь поэзия вторичных чувств, поэзия внешностей»[1].

Так говорит Метерлинк, и, действительно, поэзия во все времена делилась на два течения. Одно из них господствовало. Оно дало нам Софокла, Шекспира, Гете, Пушкина. Это именно то течение, которое мы привыкли называть поэзией, в строгом смысле слова; сущность этой поэзии — изображение жизни в ее характернейших чертах. Влияя на душу читателя, она вызывает сложное чувство, которое хотели называть «эстетическим наслаждением». Но рядом существовало другое течение, непризнанное, иногда замиравшее на время. Его можно проследить от таинственных хоров Эсхила, через произведения средневековых мистиков, через Пророческие Книги Вильяма Блэка[2] до непонятных стихов Эдгара По и нашего Тютчева! Эта поэзия стремилась передать тайны души, проникнуть в глубины духа. Я называю ее лирикой по преимуществу. Истинная лирика должна вызывать в душе читателя совершенно особые движения, которые я называю настроениями.



ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ
Фотография 1896 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва

В истории были моменты, когда второе течение усиливалось. Это именно те эпохи, когда душа, по выражению Метерлинка, так приближалась к поверхности жизни, что человечество непосредственно ощущало ее. Такой период пережил когда-то Египет, затем Индия. К таким же эпохам должно отнести время господства александрийской философии и два мистических столетия Средних Веков. В наши дни мы присутствуем при новом пробуждении души. Она вновь готовится к борьбе и, быть может, никогда еще не готовилась она с таким напряжением сил. Это напряжение чувствуется в столь разнообразных областях человеческой деятельности, что дело похоже на ультиматум, но всего сильнее сказывается оно в литературе. Какие-то вершины там и сям озаряются неожиданным мерцанием, совершенно не похожим на прежний свет. Поэзия, видимо, переходит в совершенно новую фазу существования. В этом-то переходе и заключается смысл эволюции новейшей поэзии; отдельные же литературные школы, — а среди них и символизм, — только этапы, моменты этой эволюции.

Столетие тому назад литература, казалось, отстояла от подобного движения более чем когда-либо в другое время своей истории. То было господство лже-классицизма, строгой и стройной теории поэзии. Лже-классицизм своим идеалом избрал классическую поэзию, столь же далеко отстоявшую от лирики, как античная жизнь была далека от царства души. Дело поэта сводилось к изображению внешней жизни человека, к бесплодному удвоению действительности. Известно, что лже-классики полагали, что они изображают действительность, и очень негодовали, когда романтики провозгласили верность природе, как новый догмат. Талантливейшие из лже-классиков достигли того, что изображали верно характеры (Расин) и дали снимки с обыденной жизни (Мольер). Реализм, явившийся впоследствии, был лишь видоизменением лже-классицизма: он взял иной пейзаж и другую гамму страстей, но по своей сущности эти два направления тождественны.

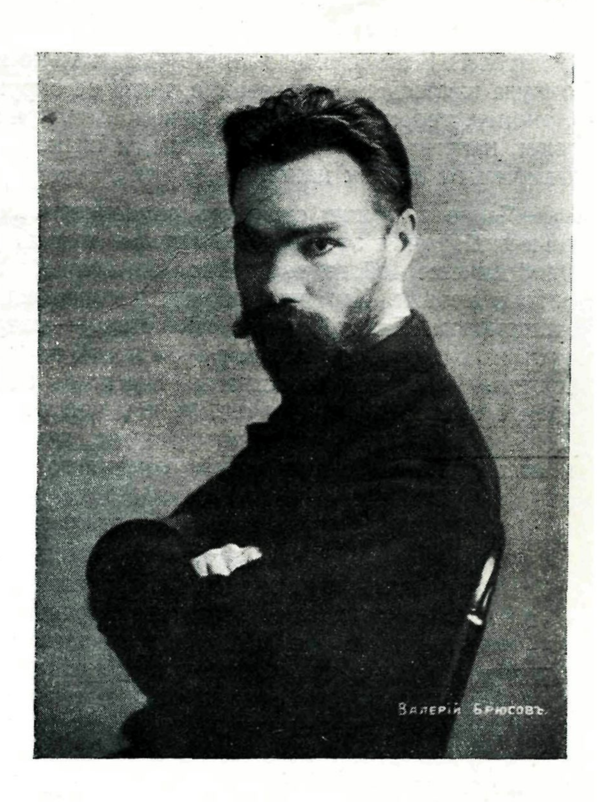
Чтобы бороться с лже-классицизмом, надо было, во-первых, разбить его авторитет, разрушить его закон: это сделали романтики; во-вторых, надо было указать поэзии иное содержание. От внешнего изображения жизни, — это сделали прерафаэлиты.

Лессинг, Гете и Шиллер поколебали внешние крайности лже-классицизма — вроде теории трех единств — но не его внутренние основы; они сами в значительной степени еще были под влиянием его идей. Но своей критикой они уже открыли дорогу романтизму..

Романтики выставили много теорий, но все они не исчерпывают их деятельности и не касаются ее историко-литературного характера. Истинный исторический романтизм — разрушение старого. В этом сходились такие противоположности, как Тик, Гюго, Байрон, представители трех форм романтизма — немецкой, французской, английской. Романтики отбросили господствовавший прежде александрийский стих, отвергли прежде связуемые формы эпических поэм, эклог, сатир, предавались культу самых трудных и странных форм и потом осмеивали их, выворачивая, например, сонет наизнанку, писали драмы в 15 действиях, выводили действующими лицами соборы и башни, прославляли осмеянных и осужденных, Сарданапала, Каина. Эта революционная вакханалия была закончена Бодлэром, который вдруг поднял над взбаламученной поверхностью свою медузину голову и возвысил свой голос, чтобы прославить гниющие трупы, вертепы разврата, наслаждение убийством и воспеть свою Обедню Сатане [3].

Романтизм еще не сказал своего последнего слова, когда ограниченный кружок избранных уже начинал реформу поэзии в ином направлении. Прерафаэлитское братство создалось, собственно, как общество художников. Братство хотело противопоставить холодному изображению действительности — воплощение в зрительных образах метафизических идей, на место частностей оно ставило общее. Для прерафаэлитов фигура и краски только

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ
Фотография 1901 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва




посредники между зрителем и художником. Характерным созданием их школ можно назвать «Прозерпину» Росетти, в которой художник хотел изобразить тоску человеческой души о мире света и красоты. Цель картины не изобразить момент из греческого мифа, а передать определенную идею: Прозерпина в аду — только символ; символ и гранатовое яблоко в ее руке и черная одежда и многие мелочи обстановки. Некоторые из прерафаэлитов и особенно наиболее талантливые из них, как Данте Габриэль Росетти, были не только художниками, но и замечательными поэтами. Совершив переворот в живописи, они создали и новое течение в поэзии. Здесь они остались верны своим убеждениям. Образы, картины — для них только материял, сущность произведения — в определенной метафизической идее, передаваемой этими образами. В этом провозглашении воплощения идеи, как единственной цели поэтических произведений, и заключается исторический смысл прерафаэлитической поэзии. Романтики и прерафаэлиты осудили и отвергли форму и содержание прежней поэзии. Путь был расчищен для новой поэзии. К этому времени относится возникновение во Франции символизма.

Прежде чем оценивать эту новую школу, надо оговориться о ее названии. Название всегда неточно, всегда определяет лишь одну сторону дела. Как дело прерафаэлитов не ограничивалось тем, чтобы вернуться к формам до Рафаэлевской живописи, как сущность романтизма не в том, чтобы разрабатывать поэзию романских племен, — так символизм не есть поэзия символов. Этимологическое толкование повело многих исследователей к печальным ошибкам. Брюнетьер [4] на его основании создал особую теорию по истории, по которой символическое произведение имеет два содержания: внешнее и скрывающееся за ним внутреннее. Эта теория превращает содержание в особого рода аллегорию. У нас эту теорию поддерживает «Северный Вестник». Теория эта прежде всего многого не объясняет, особенно же тот необычный стиль, который так поражает неподготовленных

читателей. Если бы новая школа была только аллегорией, непонятно было бы, откуда взялось то негодование, которое окружает ее и за границей и у нас. Наконец, теория Брюнетьера может быть приложена ко многим другим течениям, например, к прерафаэлитам, и нисколько не выясняет, чем символизм отличен от других школ.

Яснее выступит сущность символизма, если рассматривать его с исторической точки зрения. Предыдущие школы установили, как принцип, что изображение действительности, считавшееся прежде целью, — только средство в поэзии. Картины, образы и создающие их слова оказались только материялом. Ближайшей задачей стало — разработать этот материял, взглянуть на содержание поэзии с этой новой точки зрения, выяснить, чего можно достигнуть этими средствами. Конечно, отдельные поэты не задавались этими целями. Они творили, думая, что нашли незыблемые основы новой поэзии. Поэтому в их произведениях, как и в произведениях романтиков и прерафаэлитов, много вещего, имеющего переходящее значение,—но исторический смысл символизма от этого не меняется. Создать новый поэтический язык, заново разработать средства поэзии — таково назначение символизма.

Поэты-символисты выросли под влиянием парнасской школы и порвали с ней именно вследствие неудовлетворенности той формой в поэзии, которая господствовала в ней. Эти формы казались новаторам бессильными. Язык наш приспособлен для обиходного обмена мыслей (для этого, впрочем, замечает Малларме, достаточно просто положить в руку нашего ближнего монету), но едва мы выходим из этих рамок обыденной жизни, мы становимся бессильными. Уже наука принуждена была реформировать его. Тем смелее чувствовалось бессилие языка поэзии, пытавшейся изображать движение человеческой души.

У Тютчева: Silentium!

Фет тоже говорит:

...О, если б без слов
Сказать душой было можно.

А в другом месте тот же Фет как бы предсказывает будущее торжество поэтического языка:

Как беден наш язык. Хочу и не могу...
Лишь у тебя, поэт...

Три поэта создали славу символизму — Римбо, Верлен и Малларме. Каждый из них внес свое в реформу поэтического языка.

Верлен исходил из стремления передать читателю свое настроение. В его стихах отдельные эпитеты, выражения имеют значение не по отношению к предмету стихотворения, а по отношению к общему впечатлению, получаемому читателем. Римбо пошел дальше и вовсе откинул определенное содержание стихотворения; он просто дал мозаику слов и выражений, которая должна слиться в душе читателя в одно целое впечатление. Оба они оставляют читателя пассивным. Малларме вызывает его душу к активной деятельности, он дает только важнейшие впечатления, предоставляя читателю самому устанавливать связь между ними. Во всех этих попытках центр тяжести перенесен в душу читателя.

Связующим элементом с другими литературными школами является Верлен. В душе Верлен еще романтик и находится под влиянием Гейне и Шелли. Поэт Верлен раньше других был «признан» и теперь читается даже ярыми врагами новых течений. Поэзия его состоит в пересказывании впечатлений жизни и в высшей степени интересна, потому что поэт пережил самые разнообразные настроения.

Но, вместе с тем, Верлен несомненный символист по форме своих произведений, по тому, как он пересказал свои настроения читателю.

Я приведу как пример одно стихотворение Верлена:

Пустыня снежная...[5]

Из наших поэтов довольно близко подошел к этому способу писания Тютчев.

У Тютчева и у Верлена странности этих сочетаний еще не идут далеко, но их последователи были гораздо смелее. Имея в виду, что эпитет относится не к предмету, а к общему впечатлению, они наполнили свои произведения самыми странными сочетаниями. Отсюда-то возникли и «белое бедствие» и «гремящее пятно». Более увлекающиеся, вроде Сен-Поль-Ру[6], провозглашали, например, что в изобретательности таких неожиданно редких сочетаний и заключается весь смысл поэзии. Римбо был сильнее Верлена уже по тому одному, что был менее поэтом. Верлен, собственно говоря, ученик Римбо, но ученик робкий. Не довольствуясь подбором эпитетов и вообще второстепенных слов, Римбо все выражения, все слова берет с единственной целью — загипнотизировать читателя. Это истинная мозаика без слов, без всякого отношения к жизни. Некоторое подобие этого представляют иные страницы у Гоголя. Под сильным влиянием Римбо находится у нас поэт Александр Добролюбов, из которого я приведу цитаты, где показан этот способ[7]. Римбо имеет в виду еще только представления, вызываемые словами[8]. Его последователи не удовлетворились этим; они приняли во внимание и звуковую сторону слов и, наконец, форму букв, печать. В русском языке мы знаем несколько подобных попыток:

Ландыши, лютики, ласки любовные...

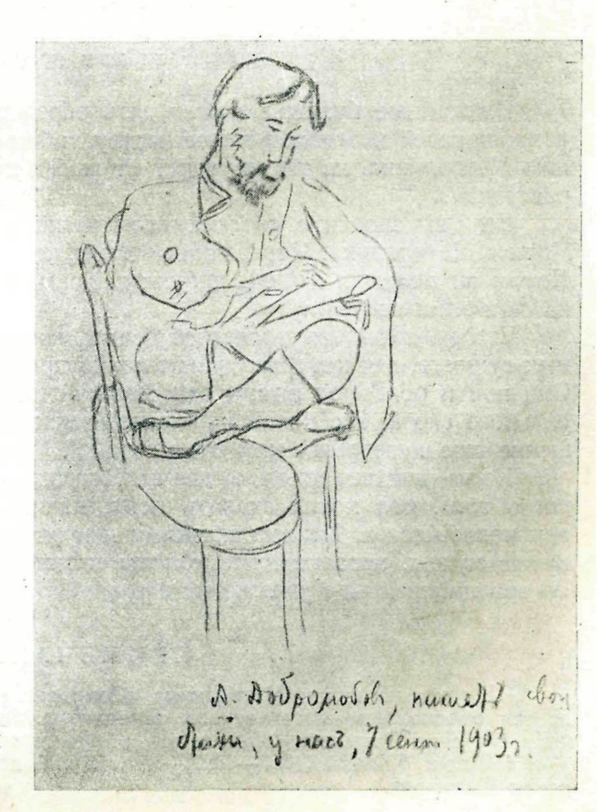



РИСУНОК ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА: «А. ДОБРОЛЮБОВ ПИШЕТ СВОИ СТИХИ У НАС 7 СЕНТ[ЯБРЯ] 1903 г.»
Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Образовалась даже особая школа инструменталистов, которая... не имела успеха, но интересно то, что в их учении доведено до последнего вывода учение о том, что слова поэзии важны лишь по тому впечатлению, какое они производят на душу читателя [9].

Крайних пределов символизма достиг Стефан Малларме. Он начал как парнасец, но потом изменил. Для него поэзия — особый мир, стоящий отдельно от всех остальных проявлений жизни. «Вселенная существует для того, чтобы дать материял для поэмы» — вот его девиз. Произведения Малларме очень трудны для чтения. Отдельные выражения должны вызывать несколько отдельных впечатлений, видимо совершенно бессвязных; в восстановлении связи между ними и заключается по Малларме наслаждение поэзией. Вот одно из стихотворений:

У окна, где пурпур старый... [10]

Таковы три направления символизма, созданные тремя старшими символистами. После них выступил на сцену целый ряд молодых. Они еще не сказали своего нового слова и пока разрабатывали дело старших. Некоторые поддакивали Брюнетьеру и действительно создали поэзию аллегорий.

Я не надеюсь, что символизм будет развиваться далее. Он только переходный момент к новой поэзии. Кажется, свое дело он уже исполнил. Старая поэзия лежит в развалинах; прежние великие поэты не читаются больше, — «уважением покупают право не читать их», как сказал один критик. Вместе с тем символизм создал совершенно новый, еще не испробованный орган для передачи самых сокровенных движений души. До сих пор этот матерьял применялся неосмотрительно—к оттенкам настроений, к мимолетным чувствам. Он способен на гораздо большее:

Устремляя наши очи
На белеющий восток,
Дети мрака, дети ночи
Ждем, придет ли наш пророк [11].

Ближайшее будущее может дать образец неслыханной поэзии, поэзии, воплощающей неведомые человечеству тайны духа, «отстоящие, по выражению Метерлинка, на тысячу верст от любви и на сто тысяч верст от доводов рассудка».

Если вы спросите, сделана ли попытка создать эту поэзию, я укажу на Мориса Метерлинка. Метерлинк начинал, как символист, свои стихотворения. Потом он перешел к аллегорическим драмам, в последнее время он вступил на самостоятельный путь.

Что касается его последней драмы, то она изображает жизнь утонченных существ, для которых душа именно приближалась к поверхности жизни. Они почти обладают иными средствами сноситься друг с другом кроме бессильного слова. Их диалог — только намек на разговор их душ. Это воплощение еще неведомых нам отношений [12].

Когда вчитываешься в драму Метерлинка, когда проникаешь в сущность того, что хотел сказать поэт, начинаешь чувствовать веяние новой эры человечества. Какими далекими и чуждыми кажутся тогда все эти обманутые мужья, нераскаянные убийцы и мстящие за отца сыновья, которым по традиции мы еще удивляемся в трагедиях Шекспира.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цитата из книги Метерлинка «Сокровище смиренных», где в ряде статей дается обоснование мистического символизма. Эту книгу, как явствует из дневника Брюсова (15 марта 1897 г.), он собирался переводить на русский язык.

[2] Блэк Уильям (1757—1827)—английский поэт-мистик, которого пропагандировал Бальмонт.

[3] «Обедня Сатане» — стихотворение Бодлера («Les litanies de Satan») из его книги «Цветы зла» (помещено в отделе «Восстание»).

[4] Брюнетьер — французский историк литературы, в своей книге «L'évolution de la poésie lirique en France au XIX siècle», v. II, дает следующее определение символизма: «Символизм в поэзии — это созданный фантазией образ, имеющий форму и окраску, пластичный, движущийся и, так сказать, живущий собственной личной, независимой жизнью, способный в случае надобности довольствоваться сам собою, развиваться и раскрываться, но образ, соответствие которого с тем чувством или с той идеей, которые скрываются под ним, — полное. Это аллегория, если хотите, но аллегория, замысел которой не заключает в себе ничего дидактического, в особенности же ничего логического, в котором различные смыслы соединяются и смешиваются в одно по особой внутренней необходимости, помогают один другому, поддерживают и разъясняют друг друга. Символизм, так понимаемый, есть просто возвращение к идее в поэзии».

Брюсов был не согласен с точкой зрения Брюнетьера.

В его бумагах сохранился набросок статьи «Аллегория», где приведены данные цитаты из Брюнетьера и дальше содержится полемика с русскими защитниками этого понимания символизма. Его защищали Волынский и Минский. Последние в своем предисловии к драме Метерлинка «Слепые» («Северный Вестник», 1894, № 5) в общем разделяют точку зрения Брюнетьера, понимая символизм, как философскую поэзию.

[5] В письме к Перцову (от 5 января 1896 г.) Брюсов писал: «Посылаю с этим письмом мой перевод одного стих. из Romances sans paroles — единственное, что мной написано за последние две недели. Да послужит это символом моего отречения от моих прежних попыток переводить Верлена. В новом пер. тоже есть серьезные недостатки (как бы истомился), но он все же передает настроение, а это уж много:

Мерцанье странное
Струит безбрежная
Пустыня снежная,
Как бы песчаная.
Беззвестно жадная
Твердь истомилася —
Мелькнула бледная
Луна и скрылася
Леса печальные
Земли касаются,
В дыму качаются
Вершины дальние.

Беззвездно медная
Твердь истомилася —
Мелькнула бледная
Луна и скрылася.
Волков доносятся
Угрозы смутные
И бесприютные
Вороны носятся.
Пустыня снежная,
Как бы песчаная,
Струит, безбрежная
Мерцанье странное».

Это же стихотворение Верлена было помещено во 2-м выпуске «Русских Символистов» в переводе Новича.

[6] Сен-Поль-Ру — второстепенный поэт-символист, выступивший в печати в 1886 г., определял поэзию, как «знание возвышенных чудес».

[7] Цитат в тексте не содержится.

[8] Стихотворение Бальмонта «Песня без слов» (из книги «Под северным небом»).

[9] Известен сонет Рембо, в котором он сообщает об окраске гласных звуков.

[10] У окна, где пурпур старый,
Пурпур брошенный, который
Озарен ее гитарой,
Прежде лирой иль мандорой
Бледный лик святой — гармоний
Книги старой и последней,
Восхваляющей в каноне
То вечерни, то обедни:
Здесь за стеклами потира
Светлой арфой серафима
Охраняется для мира
В клубах ладанного дыма,
Эти пальцы не в поверьях,
Не в румянце мчит мерцанье,
*Мчит оно на влажных перьях*
Музыкального молчанья.

Это стихотворение Малларме переведено Брюсовым еще в 1894 г.

[11] Цитата из стихотворения Мережковского.

[12] Имеется в виду драма Метерлинка «Слепые».

# V. ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ и «НОВЫЙ ПУТЬ»

Публикация Д. Максимова

Необычайное и знаменательное развитие судьбы Брюсова, приведшей его после Октября в ряды коммунистической партии, хорошо известно. Его приход к революции можно понять, имея в виду целый ряд своеобразных черт мировоззрения и творчества дореволюционного Брюсова, выделявших его из среды буржуазной интеллигенции. Здесь нужно говорить о том глубоко скрытом в нем сознании исчерпанности и гибельности буржуазной культуры, которое проявлялось в поэте, как момент ее отрицания. Этих предпосылок следует искать также в самом стиле рационалистически-четкого интеллекта Брюсова, в присущем ему скепсисе ко многим из тех идеологических «ценностей», которые бесповоротно увлекли большинство его товарищей-символистов. Я имею в виду атеистический склад мировоззрения Брюсова и его сдержанное, внутренне-недоверчивое и лишь эстетически-любознательное отношение к мистической философии, а также и ко всем догматическим системам, основанным на так называемых абсолютных нормах. В этом плане далеко не случайными кажутся известные строки Брюсова, в которых это скептическое мироощущение выражено в нарочито-заостренной форме:

Неколебимой истине
Не верю я давно
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.

Спиритуалистические или метафизические увлечения Брюсова, на какие бы объекты они ни были направлены, будь то средневековая мистика, философия Лейбница, оккультизм или просто спиритизм, переживались им в формальном аспекте, эстетически, не захватывали его глубоко, служили ему лишь декорациями, лишь масками, которые он мог, не переживая внутреннего кризиса, заменять другими. Таких «замен», таких идейных «мистификаций», совмещаемых с верностью его своему основному творческому мироощущению, можно было бы отметить у Брюсова целый ряд.

Я разных ратей был союзник,
Носил чужие знамена...

с полной четкостью формулирует он эту особенность своей интеллектуальной биографии.

Естественно, что не только Брюсову в его собственных творческих и просто в тактических целях нужны были эти «рати» и эти «чужие знамена», но и самим «ратям», самим знаменосцам их нужен был такой «союзник», как Брюсов. Можно указать не одну попытку со стороны различных буржуазных идеологов «завербовать» Брюсова в число их сторонников. Такая попытка была совершена, например, в 1909 г. Петром Струве, привлекшим Брюсова в редакцию своего органа «Русская Мысль». Такая попытка в 1902 г. была осуществлена Мережковскими, возглавлявшими тогда «неохристианский» журнал «Новый Путь». Ко времени именно этого, в конце концов, неудавшегося «романа» Мережковских с Брюсовым принадлежат помещаемые ниже письма Брюсова к Перцову — официальному, а в сущности, скорее лишь условному редактору «Нового Пути». В интересах правильного понимания этих писем необходимо предварительно представить себе ту идейную и литературную ситуацию, которая, хотя и в дипломатически сглаженном, хотя, до некоторой степени, и в однобоком виде, отразилась в их основном содержании.

Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус-Мережковская, принадлежащие ныне к черной клике эмигрантов и непримиримых злобных врагов Советского Союза,

с достаточной яркостью обнаруживали свою истинную классовую природу уже и в то время. В период, непосредственно предшествовавший 1905 г., они не пытались даже прикрывать ее радикальной фразеологией и вполне довольствовались той прозрачной маской аполитичности, из-под которой беззастенчиво выглядывала нестерпимая ненависть к демократии. Куцый либерализм, допускаемый ими в «Новом Пути» (1903—1904 гг.), объяснялся, как это можно видеть из архивных материалов, не столько их собственными либеральными симпатиями, сколько желанием угодить «оппозиционно» настроенным буржуазным подписчикам. Основная деятельность Мережковских в первые годы двадцатого столетия состояла в пропаганде изобретенного ими «учения» о так называемом «новом религиозном сознании», которое, в сущности, являлось формой приспособления обветшалой христианской догматики к нуждам капиталистического общества. Создавая вокруг него модную шумиху, основав специально посвященный ему журнал, организовав целое учреждение — «религиозно-философские собрания в Петербурге», где кучка писателей вместе с кучкой духовенства обсуждали вопросы церковной и моральной жизни, Мережковские всячески стремились привлечь на свою сторону возможно большее количество последователей. Брюсов, с которым Мережковские, как крупнейшие представители символизма 90-х годов, были связаны своим литературным прошлым, казался им весьма заманчивым союзником.

«Обработка» Брюсова в духе неохристианства началась еще с 1901 г. «Вышел Д. С. (Мережковский.— *Д. М.*),— записывает Брюсов в дневнике,— и прямо начал с необходимости веровать в Христа». «Прощаясь, Мережковский хлопает меня по плечу и говорит: «Вот он еще коснеет, но он перейдет к нам». В 1902 г., когда мысль о журнале, предназначенном для неохристианской проповеди, окончательно оформилась, редакция этого журнала, состоящая из Мережковских и Перцова, решила привлечь в секретари именно Брюсова. «Перцов представлял меня всем, как секретаря «Нового Пути», — записывает Брюсов 13 ноября. — Видимо, хотят меня заставить согласиться с совершившимся фактом». Через семь дней в том же дневнике он фиксирует следующий эпизод: «Опять спорили очень... Мережковский умолял меня быть в журнале:—Ну хотите на коленки стану. И он действительно стал». З. Гиппиус в отношении к Брюсову вполне разделяла позицию своего мужа: «Брюсов... как работник и вообще как секретарь и как литературный человек, — совершенно необходим... За Брюсова нам вот как нужно держаться...»,— писала она Перцову и тут же выражала надежду на его, Брюсова, «полное внутреннее слияние с нашим «новым», на «его переменение» и т. д.

Усилия неохристианских «проповедников» принесли некоторые плоды. Возможность печататься в солидном, толстом журнале, которой Брюсов, с его «декадентским» прошлым, ранее не располагал, бесспорно привлекала его. Кроме того, как он сам признается в дневнике, несомненно, заинтересовала модная и оригинальная внешность нового «движения», а отчасти даже и самая сущность «проповеди» Мережковского (см. ниже письмо 2-е). Как бы то ни было, осенью 1902 г. Брюсов взял на себя обязанности секретаря «Нового Пути», добросовестно исполнял их в течение нескольких месяцев и собирался даже перебраться на постоянное жительство из Москвы в Петербург, где помещалась редакция вновь организованного журнала.

Однако, настоящего сближения Брюсова с «новопутейцами», как бы им этого ни хотелось, так и не произошло. «Неисправимый» скептицизм и позитивистски окрашенный рационализм Брюсова предохранили его от опасности серьезного увлечения гнилыми неохристианскими теориями; специфически религиозные настроения, в каких бы догматических, православно-мистических формах они ни выражались, как были, так и остались для Брюсова, по существу, совершенно чуждыми. «Вечером были у Мережковских, — записывает он в дневнике 1902 г.— Мережковский спросил меня в упор, верую ли я в Христа. Когда вопрос поставлен так резко, я отвечал — нет. Он пришел в отчаяние...». Через несколько дней Брюсов опять записывает: «Я сказал Зиночке (Гиппиус.— *Д. М.*): «Вы не

*обратили меня ни к чему, но кое от чего отвратили уже навсегда...».* Наконец, и Мережковский должен признаться в том же. Для Брюсова «новой религиозности как будто не существует»,— заявил он в своей статье о «Весах» (1904).

Уже этого расхождения было достаточно, чтобы Брюсов, даже в период наибольшей близости к «Новому Пути», во время своего секретарствования, чувствовал себя в журнале инородным телом. Но, кроме основного несогласия, во взаимоотношениях Брюсова с редакцией вскоре обнаружился еще другой, связанный с первым, но не менее важный пункт раздора. Дело касалось вопроса о литературе.

Если можно говорить о какой-либо идеологической форме, отношение к которой Брюсова было в ту эпоху до конца серьезным, которая действительно составляла смысл его существования, то этой формой, несомненно, являлось художественное творчество, мыслимое поэтом в современности, как символизм. В «Новом Пути» Брюсов рассчитывал найти, прежде всего, чисто литературное прибежище, трибуну, позволяющую ему впервые обратиться к широкой читательской аудитории именно, как поэту, как автору «декадентских» стихов, неприемлемых ни в одном из обычных толстых журналов того времени. Редакторы «Нового Пути» относились к художественной литературе совершенно иначе. Для них она представляла ценность и была уместна, главным образом, как средство пропаганды неохристианских идей. Декадентство же, от которого редакция целиком отказаться все же не решалась, само по себе не могло внушать ей симпатии, а кроме того, казалось способным дискредитировать журнал в глазах религиозных читателей. С этой точки зрения в вопросе о сотрудничестве Брюсова редакция занимала, несомненно, двусмысленную позицию. Мережковские не только дорожили им, но и опасались его. Недаром З. Гиппиус писала Перцову, что Брюсов «страшен» для них «внутренне», что его декадентством легко «соблазниться», что ему «надо будет где-нибудь» «счесать» свое декадентство» и что он, не дай бог, может начать «счесывать» это декадентство в «Новом Пути» (письмо от 18 июля 1902 г.; архив Перцова).

Брюсов имел основание быть неудовлетворенным, в свою очередь. «Если Вы вовсе отбрасываете литературу, т. е. поэзию, мы с Вами не товарищи»,— писал он Перцову еще осенью 1902 г. (см. ниже, письмо 5-е). В дальнейшем же, когда пренебрежение редакции к литературно-художественной стороне журнала выяснилось с полной очевидностью, неудовольствие Брюсова достигло еще больших размеров. Особенное презрение вызвала в нем обнаженно-тенденциозная, неохристианская беллетристика «Нового Пути», художественный уровень которой был, действительно, чрезвычайно низок. «Нет, я не могу больше читать новопутейскую беллетристику... — пишет Брюсов Перцову, пародируя манеру фельетонов З. Гиппиус. — Боже мой! Как же быть со всеми этими Гордиными вторыми, третьими?.. Даже не знаешь, что пожелать: установления литературной цензуры?.. Неужели, чтобы перейти от хорошего старого к хорошему новому — надо неизбежно перебираться через мутный поток новопутейской беллетристики, через Гущиных и Переверзевых?». В вопросе о критике позиции Брюсова также расходятся со взглядами редакции. «Я никак не могу согласиться с Д. С., что критика должна быть религиозным самосознанием, — заявляет он в письме к Перцову. — К чему тогда Гоголь, Пушкин и все! Довольно быть Мережковским» (письмо от 22 февраля 1903 г.; архив Перцова).

Наличие внутренних разногласий между редакцией и Брюсовым проявлялось, помимо чисто личных трений, в довольно жестоком ограничении Мережковскими его сотрудничества в «Новом Пути». Опасаясь неуместных в неохристианском журнале декадентских вольностей поэзии Брюсова, редакция не только не гналась за его стихами, но, наоборот, старалась всячески оттянуть их печатание. Иногда присылаемые им стихи и совсем браковались. Поэтому не кажется странным, что в «Новом Пути» за время почти двухлетнего редактирования его Мережковскими появилось всего лишь девять стихотворений Брюсова. Осторожно

отводя сотрудничество Брюсова, как поэта, редакция, как бы в компенсацию, поручала ему составление политических обозрений, к чему он, по своему собственному признанию, большой склонности не испытывал. Но и Мережковским эти брюсовские обозрения казались неудачными, слишком откровенными по своему консерватизму, а тем самым, неприспособленными ко вкусам массового буржуазно-либерального читателя [1].

Все это вместе взятое, конечно, не могло способствовать сближению Брюсова с редакцией «Нового Пути». «Мне кажется, — пишет он Перцову еще в октябре 1902 г., — что Вы (или Мережковские) вообще находите неуместным в Н. П. мои стихи и мои мысли» (архив Перцова). «Из двух последних опытов...— возвращается он к той же теме в другом письме, — несомненно, что мои «политики» никогда не подойдут к Н. Пути tel quel». «Очень поссорился с «Новым Путем», — отмечает Брюсов в дневнике 1902 г., а в 1903 г. повторяет: «Осенью много ссорился с «Нов. Путем» за нелитературность журнала и за отвержение моих политик» и т. п. Далее, в письме к Перцову в начале 1904 г.: «Хотел бы предложить Н. Пути свое апокалипсическое стихотворение..., но не смею. Зин. Ник. (Гиппиус. — *Д. М.*) мне на письма не отвечает и прекратила высылку журнала... Полагаю, что я окончательно в опале».

Определившиеся, таким образом, взаимоотношения, в конечном счете, предопределили и вопрос об участии Брюсова в самой редакционно-издательской, организационной работе журнала. Секретарствовать в «Новом Пути» из Москвы было неудобно и даже технически неосуществимо, а желание Брюсова переехать в Петербург уступило сомнениям в возможности дружной работы с редакцией. Поэтому на свое переселение Брюсов так и не мог решиться. В результате ему довелось исполнять обязанности секретаря лишь самый короткий срок — в продолжение тех нескольких месяцев (конец 1902 г.), которые были заняты подготовкой журнала к изданию. К моменту же выхода «Нового Пути» в свет, когда расширившиеся дела редакции поставили перед Брюсовым вопрос о переезде с категорической определенностью, ему оставалось только одно: отказаться от секретарства окончательно. С течением времени, вследствие выхода из редакции Перцова, бывшего в новопутейских кругах наиболее близким Брюсову лицом, расстояние, отделявшее Брюсова от «Нового Пути», увеличилось еще заметнее. Когда же к концу 1903 г. в Москве был организован символистский ежемесячник «Весы», в котором Брюсов мог чувствовать себя не стесненным редакцией гастролером, как это было в «Новом Пути», но уже полным хозяином и распорядителем, — тяготение его к журналу Мережковских пропало вовсе. «Нам разрешили «Весы», и это развело нас окончательно с «Новым Путем», — записывает он в своем дневнике.

## ПРИМЕЧАНИЕ

[1] Реакционно-славянофильский характер политических обозрений Брюсова в «Новом Пути» несомненен. В дальнейшем, начиная с 1905 г., когда Брюсов изменил свою общественную ориентацию, эти «политические обозрения» в «Новом Пути» стали для него одним из «особенно неприятных» воспоминаний в жизни (см. Брюсов В., Автобиография,—«Русская Литература XX в.», под редакцией С. А. Венгерова, т. I, стр. 114). Он не раз пытался оправдать себя тем, что его политические выступления в журнале Мережковских были «инспирированы» посторонним влиянием. «Я почти не ответствен за свои «политические обозрения» в Н. Пути, — писал он Венгерову в сентябре 1905 г. — Они всегда были «инспирированы»..., но и после того редакция находила возможным делать в них такие изменения (вплоть до вставок), что воистину я не могу признать их выражением своих убеждений. Жалею, что подписывал под ними свои инициалы. Меня соблазняло желание показать, что я не так чужд вопросам общественным, как думают» (архив С. А. Венгерова, Институт литературы).

1

[получ. 1901; 20/IV] [1]

Многоуважаемый
Петр Петрович.

Статью Андреевского прочел и ответ написал [2]. Отправляю его завтра или послезавтра. Я ожидал большего от Андреевского. Я считал его умнее. На его сетования почти смешно возражать. Это что-то невыразимо старое и затхлое, эпохи Писарева и его робких противников, не умеющих ему ничего ответить. Но дело вот в чем. В ответе Андреевскому невозможно было ограничиться одной формальной стороной дела; мало того, — ее пришлось вовсе отложить, и вся моя ученость по истории стихосложения оказалась ни к чему. Спор пришлось вести по существу, как говорят юристы. А стало быть мне пришлось высказать не мало такого, с чем «мироискусники» наверно не согласны. Об Ореусе и А. Добролюбове [3] я умолчал, но о Verhaeren'e, Vielé Griffin [4], H. de Régnier говорю.

Кстати, что значит «не литературность» (Ваше слово о А. Добролюбове)? Как провести здесь грань? Какие есть признаки того, что литературно и что нет? Ведь не грамотность же? Вот Розанов в своей рукописи упорно пишет с е к т а через ѣ. Не принятые же формы стихосложения? А то как раз все поэты, изменившие стих Кантемира, окажутся вне литературы. Вы скажете: а бред сумасшедшего, записанный на бумагу? Да, и это литературно и это подлежит истории, может быть, даже более, чем лощеные стихи Черниговца [5] и его же вольные экспромты. А кстати еще: лестно ли быть в литературе? Помните презрительный стих Верлена.

Et tout le reste est littérature! [6]

Поджидаю Вас в Москву. Если можно, во избежание случайностей, известите раньше. Знаете ли Вы историю нового «Русского Обозрения»? Веселая страница из истории журналистики [7].

Ваш Валерий Брюсов

[1] Как в этом письме, так и в дальнейших даты, поставленные в квадратные скобки, принадлежат П. П. Перцову. Все письма печатаются с копий, предоставленных П. П. Перцовым и сверенных им же с оригиналами.

[2] Имеется в виду статья С. Андреевского «Вырождение рифмы», — «Мир Искусства», 1901, № 5. Ответ Брюсова («Ответ г. Андреевскому») напечатан в том же номере. В своей статье Андреевский старается доказать, что в европейской и в русской литературе поэзия находится в состоянии упадка, уступает место прозе и не может уже дать ничего ценного. Стихи символистов Андреевский рассматривает, как один из признаков этого общего вырождения поэзии. «Ответ г. Андреевскому» Брюсова был найден З. Гиппиус, а также и редакцией «Мира Искусства» не достаточно «жалящим», слишком академичным (см. «Дневники Брюсова», стр. 104).

[3] О р е у с И. И. (псевдоним — Ив. Коневской) и Д о б р о л ю б о в А. М. — поэты раннего символизма.

[4] В ь е л е - Г р и ф ф и н Фр. — известный французский поэт-символист.

[5] Под псевдонимом Черниговец писал ген. Ф. В. Вишневский, поэт и сотрудник реакционных изданий.

[6] Перевод: «Все остальное есть (только) литература». Этой строчкой заканчивается знаменитое декларативное стихотворение Верлена «Art poétique», в котором автор требует от стиха «музыки прежде всего», все же остальные элементы поэзии, кроме «музыки», презрительно называет «литературой».

[7] «Русское Обозрение» — махрово-реакционный журнал, издававшийся в Москве с 1890 по 1898 г. под ред. кн. Д. Цертелева, а затем А. Александрова. С 1901 г. «Русское Обозрение» было возобновлено в прежних традициях московским купцом А. Филипповым, который, впрочем, вследствие непредвиденных расходов алиментного характера, не мог продолжать издание журнала далее первого номера. Эту нашумевшую тогда скандальную историю с Филипповым Брюсов и называет «веселой страницей из истории журналистики».

2

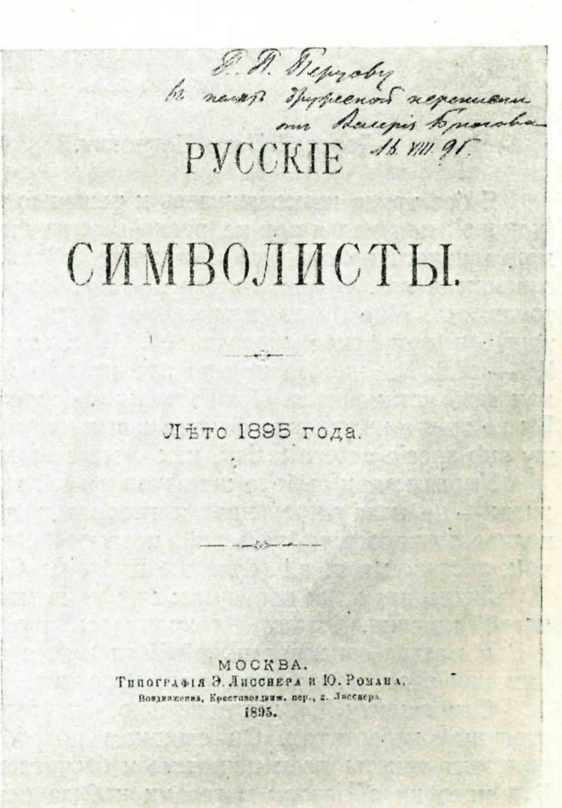
[получ. 1902. 26/III. П. П.]

Уважаемый

Петр Петрович.

В Москве был Бальмонт и всех нас, причастных Скорпиону [1], сбил с панталыку; посему и я Вам не писал. Теперь Бальмонт в Париже — уехал с тем самым поездом, который под Смоленском потерпел крушение. Стихов и статей для Нового Пути конечно обещал.

Со всем, что Вы говорите о Н. Пути, я согласен до конца. Я всегда был убежден, что ни Вы, ни Мережковские, никто из нас не сумеет издавать журнала на 3 000 подписчиков. В области чистой литературы, нам, ценителям стихов Зин. Ник. [2], долго еще быть в великом меньшинстве. Стало быть вся надежда на религиозное движение в обществе, но оно существенно *не журнально*. Нет привычки удовлетворять свой религиозный голод через журнал, и не нам создать эту привычку. То есть даже, если хотите, все мы знаем, что надо для этого сделать, но делать этого не станем. Точно так я знаю, как надо писать рассказы à la Чехов и Горький с примесью «нового» в Андреевской манере, которые понравились бы всем (не Вам конечно), но писать их не могу; хуже — буду, а такие нет. Да, Новый Путь должен быть аристократичен, долго, может быть лет пять — шесть, пока в среде этой самой аристократии не наберется 3 000 подписчиков. Это будет неизбежно. И надо, чтобы к тому времени у нас был журнал с надписью «издания год шестой» [3].— Что, наконец, Вы пишете о Судьбе Гоголя [4] и Январе, то, кажется мне, с этим и спорить нельзя.



П. П. Перцову
в память дружеской переписки
от Валерия Брюсова
16. VIII. 95

РУССКІЕ

СИМВОЛИСТЫ.

Лѣто 1895 года.

МОСКВА.
Типографія Э. Лисснера и Ю. Романа.
Воздвиженка, Крестовоздвиж. пер., д. Лисснера.
1895.

СБОРНИК «РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ» С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА П. П. ПЕРЦОВУ

Частное собрание, Москва

Хочу Вам еще сознаться, в чем уже сознавался Зин. Николаевне. Та неделя в Петербурге, эти р.-ф. собрания [5], Ваши разговоры и ее — дали мне возможность увидать христианство как-то совсем с иной, непривычной точки. Я всегда подходил к Христу только со стороны подставляемой ланиты и мне он был скучен. Я так привык, что умиляются в нем на человека, что забыл, что он — бог. И теперь я увидал иную глубину христианства, в которой вся его мораль, вся эта прощающая любовь зыблется, как тростинка над пучиной. Тогда открывается прельстительность христианства, как всякой бездны, как всякой стремнины, над которой кружится голова. Только надо новым заветом считать не евангелия с посланиями и апокалипсисом (как считают всегда), а апокалипсис и послания с евангелиями. Это все меняет и прежде всего мне становятся понятными речи Ваши и Зин. Ник. [6].

Ваш Валерий Брюсов

P. S. Если поедете через Москву,— известите. Хотелось бы увидаться.

1902

[1] «Скорпион» — московское издательство символистов, выпускавшее, кроме книг отдельных авторов, альманах «Северные Цветы», а затем журнал «Весы». Брюсов был одним из главных руководителей «Скорпиона».

[2] Зинаида Николаевна (или в некоторых других письмах З. Н.) — Гиппиус-Мережковская.

[3] «Новый Путь» издавался всего два года. Число его подписчиков в 1903 г.— 2 558.

[4] «Судьба Гоголя» — статья Д. Мережковского, напечатанная в №№ 1, 2, 3 «Нового Пути», 1903.

[5] «Религиозно-философские собрания в Петербурге» — о них в предисловии.

[6] Здесь с очевидностью обнаруживается чисто формальный подход Брюсова к христианству, восприятие его, как чисто эстетической системы, моральные выводы которой («подставляемая ланита») кажутся Брюсову «скучными».

3

[получ. 4/X—1902 г.]

Дорогой Петр Петрович.

Я без труда присоединяюсь к решению всех [1], так как для меня гонорар (каковой получал я весьма редко) всегда был лишь случайностью. За Бальмонта ничего не отвечаю и связанный Вашей просьбой о тайне даже не спрашивал его. Переехать же в Петербург при таких обстоятельствах затрудняюсь. Мне будет немыслимо жить, потеряв московское бесплатное жилье и архивское жалованье [2]. Я готов наезжать в Петербург часто. И — если Вы никого не прочите на мое место — готов переехать тотчас, как дело установится. Политическое обозрение я напишу. Но ведь, конечно, Вы не ждете изложения фактов или проповеди политических учений? Напишу sub specie aeternitatis [3], как о миге вселенской истории.

Умоляю: при выборе шрифтов и всей внешности держитесь одного правила: — не надо украшений и пестроты; да будут два шрифта! Да будет полное единообразие заглавий, подписей etc.! Не надо типографских виньеток, заставок и т. д.! (Если же нарисует Сомов — дело иное).

Лично для меня сообщите: какие из моих стихов думаете Вы взять для первой книжки. Кстати — сохранилось ли в П. Р. [4] мое письмо, при котором я Вам послал списки стихов? Если нет, я пришлю новые. В приложении к ним при этом письме еще стихотворение.

Самозащиту Д. С. читал давно. Она довольно хороша, но в ней его постоянный недостаток. Он слишком подробно разбирает и слишом часто приводит тексты, всем понятные и бесчисленное число раз цитировавшиеся. Эта история с Павлом и гадами набила оскомину еще в гимназии. Все ее знают. Довольно было помянуть о ней, а не делать выписку, со ссылкой

еще на главу Деяний! Вообразите, если б я привел стихи «Буря мглою небо кроет» и сослался «Сочинения Пушкина, изд. Общ. для пособия нужд. лит. и уч., том такой-то, стр. такая-то»!—А тому, что он отрицает Ницше, я не придаю значения. Сознательно он против Ницше, но всем существом своим он ницшеанец, был, есть и будет. У нас в Русск. Листке писали по поводу этого спора какие-то глупости. Я хотел было возражать, да махнул рукой.

Жду Вашей книги. Вам на-днях доставлю Лествицу [5]. Ваш гонорар за Вами, но может быть Вы позволите передать его лично при первой встрече.

Ваш Валерий Брюсов

[1] Речь идет о решении сотрудников «Нового Пути», в виду недостаточности редакционных средств, печататься в нем бесплатно.

[2] Брюсов служил в то время в редакции журнала П. И. Бартенева «Русский Архив».

[3] Перевод: «под знаком вечности».

[4] П. Р. — «Пале-Рояль», гостиница в Петербурге, где жил обычно П. П. Перцов.

[5] «Лествица» — поэма символиста А. Миропольского (псевдоним — А. А. Ланга), вышедшая в изд. «Скорпион» в 1902 г.; предисловие к ней написано Брюсовым.

## 4

[получ. 1902. 16/X]

Дорогой Петр Петрович!

Ваше письмо как-то и почему-то вернуло мне половину уверенности и желания. Итак бороться все-таки будем! Но почему еще нет объявлений и подписки? По нерешенности отчетов? А ведь о Новом Пути в литературных кружках знают мало. Можно бы просить В. В. [1] вместо объявлений сделать «заметочку» где-нибудь в хронике. Ах, это очень важно.

Я все еще удерживаем в Москве теми же делами, как месяц и как два месяца назад. Но ведь все же имеет свой конец, кроме души человеческой. Зато я стал свободнее в ином. Я покинул мой Русский Архив. У меня такое настроение духа, что я ссорюсь со всеми. Это моя ссора уменьшила мои доходы на одну треть, но ведь это несомненно выигрыш в жизни — т. е. уменьшение доходов. В ноябре приеду в Петербург непременно. Кроме того, что м. б. пригожусь я Вам, я просто стосковался немного по думской каланче. Все ее бранят, а уничтожьте — и Невский будет не в Невский (последнее сочетание звуков чудовищно).

О моих стихах, конечно, согласен. Этого для начала совсем довольно. Но впрочем «нагой» поставлено весьма преднамеренно. А «Адам» [2] может пройти, если уничтожить заглавие. Цензора могут принять Еву просто за мифологическое украшение, вроде старинных седых Бореев и мятущихся Плутонов.

Кстати о цензорах. «Homo sapiens» [3] запрещен за «общую безнравственность». Переводчик ездил в Петербург, представлялся Звереву [4], просил, а тот ему в ответ: «Как же вы — молодой человек, переводите такие вещи — их и читать непристойно». А роман, на деле, хороший, не чудо искусства, не откровение, а просто хороший, настоящий роман, своеобразный, не повторяющий склады — это ли не заслуга по нашим временам! Я из-за него поссорился с Ю. П. Бартеневым — цензором.

И митропо — и Ипполитом [5] интересуюсь очень. Теперь м. б. оба вопроса решены, второй даже наверное. У нас в газетах писали о генеральной репетиции небылицы. Жду завтра телеграммы о первом представлении. Купил я ради сей оказии разноцветные книжки, изданные Знанием, почитал и «опять и снова» остался очень недовольным. На Эврипида не похоже вовсе и разумеется Вы правы — он себя не узнал бы нипочем.

Ну а вот с Павлом я попался просто блистательно. До того хорошо, что я ликовал, читая последние строки Вашего письма. Хотелось поаплодировать Вам за Ваше многоточие и за Ваше но.

Ваш Валерий Брюсов

[1] В. В.— Вас. Вас. Розанов — известный философ-публицист, реакционер-нововременец, бывший в то же время деятельным сотрудником «Нового Пути» и участником «религиозно-философских собраний».

[2] Стихотворение «Адам» в «Новом Пути» напечатано не было.

[3] «Homo sapiens» — известный роман С. Пшибышевского, печатавшийся в изд. «Скорпион».

[4] Зверев Н. А.— начальник Главн. управл. по делам печати, ранее товарищ министра народного просвещения.

[5] Митрополит петербургский Антоний — покровитель Мережковского и религиозно-философских собраний. «Ипполит» Еврипида шел в Александринском театре в переводе Д. Мережковского, изданном т-вом «Знание» (СПБ., 1902). В своем дневнике Брюсов называет этот спектакль «плохим зрелищем».

## 5

[получ. 19/X. 1902]

Дорогой Петр Петрович!

Получил сейчас ответ на первое свое письмо. За литературу спасибо. Остроумного в ней мало, но я согласен, что Ипполит был нелепостью. В театре, где есть буфет, не создашь храма. И смешно вместо богослужения — заставлять статистов, получающих полтинник, ходить вокруг картонного жертвенника. Если уж на то пошло, надо было дать не Эврипида, а мистерию, заставить повторить не Амгу-Афродиту, а богоматерь, устроить не греческий алтарь с бутафорским дымом, а божницу с лампадами.

Второе письмо к Вам написал я в припадке хандры, по Вашему ипохондрии. Конечно; но отказаться от его слов мне нельзя никак и при всей трезвенности настоящего часа. Как мне быть со-путником со всеми Вами, если моим уделом будет писать политические обозрения? Я не только политические обозрения могу писать, но умею даже клеить коробочки и обделывать их золотым бордюром; однако заниматься этим не намерен. Вероятно, для гг. Михайловских и Якубовичей я в половину менее, чем ничто, но ведь я им и не предлагаю своих стихов. А ведь Вы должны сознаться, что даже и те стихи, которые я Вам послал (не более «замечательные» из моих, а более подходящие), куда любопытнее всего, что теперь могут написать Сологуб и Случевский. Да и не в этих стихах дело. Я мог бы прислать иные, мог бы в конце концов и не печатать стихов или не подписывать их, — дело в моих отношениях к Путю. Я просто не верю Вашей отговорке. У меня есть свои читатели. Если две сотни бюргеров откажутся от подписки ради страха моего имени, то другие сотни будут читать журнал только ради меня. Я достиг «средины нашей жизненной дороги»; жизнь преполовлена. Мне некогда собирать ландыши для милых рук. Теперь или никогда я должен работать. Мне каждый час мой ценен. Если в литературном отделе Н. Пути я не существенно нужен, зачем мне быть в нем «пятой спицей»? Поверьте, я могу обойтись безо всех журналов в мире. Вы скажете, что я продаю шкуру еще не убитого медведя; соглашаюсь; Ваше дело, верить ли меткости моего глаза. Если Вы вовсе отбрасываете литературу, т. е. поэзию, мы с Вами не товарищи; если Вы ее признаете, я не могу признать своего неравенства ни с кем. В Ваших словах, повторяю, есть какая-то уклончивость и о ней вся речь. Напишите мне очень прямо и очень откровенно. Для меня ведь это вопрос, как устроить всю свою жизнь на ближайшие годы. Ибо у меня есть «блазная» мечта (которую я покинул

было для Н. П.) — уехать в Италию или в деревню, быть одному, быть в пустыне и ковать свои стихи. Очень жду ответа и на это письмо. Ответьте в память дружбы.

Ваш Валерий Брюсов

P. S. И еще. Неужели Вы хотите начинать Новый Путь полухитростями и полуложью, хотя бы пред газетами? Чем же он будет отличаться от старых путей? все как и там.

6

[получ. 24/X — 1902]

Дорогой Петр Петрович!

Я получил Ваш первый сборник [1]. Буду читать. Но, сознаться, я ожидал, что Вы писали больше. Громадное большинство статей мне знакомо.

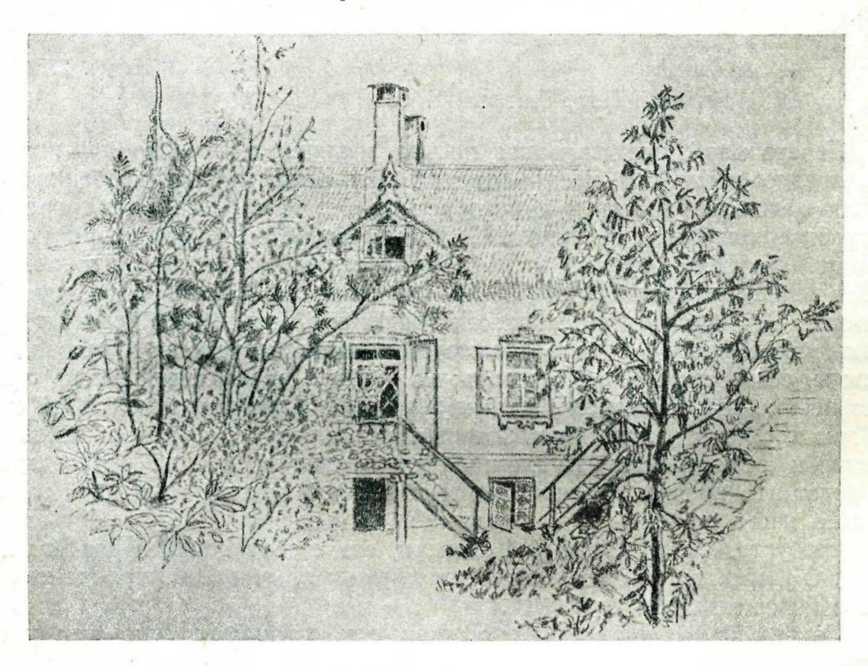


РИСУНОК ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА: КАБРИНЕНТАЛЬ, ДАЧНАЯ МЕСТНОСТЬ БЛИЗ РЕВЕЛЯ, 1903 г.

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Я всегда полагал, что кроме тех Ваших статей, которые доходят до меня, есть ряд очень длинный иных, мне неизвестных. Думаю, что Р. Богатство не пощадит Вас за перепечатку «окаменелостей», речей о «честности» в кавычках и о хронических юбилеях Михайловского. А одновременность выхода вашего сборника и I книги Пути поможет гг. бывшим либералам наложить точное клеймо на новый журнал. — Когда точно высылать п[олитическое] обозрение? Оно у меня уже написано, но я все жду, не совершится ли «вдруг» событие непобедимой важности, которое включить будет необходимо. Бываю я в здешнем «художественном клубе», слушаю речи о Горьком, Чехове, Дм. Серг. (много), З. Н. и др. (знаете, что такое «вторники»?) [2], произносимые весьма публично, и начинаю радоваться, что Путь в Петербурге. Это такая безнадежная и стихийная тупость, да притом та-

кая бездонная некультурность, что ни возражать, ни даже смеяться нет воли. Guarda e passa [3].

Ваш Валерий Брюсов

P. S. Лествица Вам послана, получили ли Вы?

[1] Перцов П. Первый сборник, СПБ., 1902, стр. 322,— собрание статей Перцова, заостренных против либерализма, народничества и всех течений общественной мысли, которые было принято тогда называть наследством 60-х годов. Идеологическая позиция Перцова близка в этом сборнике к славянофильству, склонность к которому имел в то время и Брюсов.

[2] Дм. Серг. (или в некоторых других письмах Д. С.) — Мережковский. По вторникам бывали собрания Московского литературно-художественного кружка, членом литературной комиссии которого в сентябре 1902 г. был избран Брюсов (см. «Дневники», стр. 122).

[3] Перевод: «взгляни и пройди» (Данте, Божественная комедия, Ад, III, ст. 51).

7

[получ. 27/X. 1902]

Дорогой Петр Петрович!

Передо мной уже два Ваши письма, и виноват конечно я — пишу то неимоверно часто, то медлю ответом. Вы очень правы, изобличая меня в непоследовательностях и противоречиях. Но еще более правы, предлагая этот спор отложить до личной встречи. Есть тысячи мелочей, которые я желал бы Вам сказать, но которые кажутся мне совершенно немыслимыми в письме. Казалось бы, в чем тут разница? Но это ощущение непобедимое. Остановимся вот на каких общих соображениях. Я лично радуюсь очень, что Новый Путь есть, желаю ему успеха всяческого и радовался бы дважды, если бы мог содействовать; на утайку своего имени, Вами считаемую необходимой, согласен, хотя и безо всякой радости; для первой книжки дам коробочку, оклеенную золотым бордюром, т. е. политическое обозрение и (если хотите) две анонимных рецензии на Бунина и Кальдерона [1]. Да будет это нашими мирными условиями после распри, в которой вся вина должна пасть на меня. А в начале ноября, как только освобожусь, я буду в Петербурге. Тогда, после 1-й книжки, все станет ясней и для Вас и для меня. О рецензиях Вы меня известите, нужны ли они, а обозрение я пошлю и без извещения дня через два.

Петербург все еще толкует о призыве к классическому театру, у а нас в декадентствующей Москве открылось два декадентских театра: Омона и Художественный. Первый, построенный Дурновым [2], сугубо декадентский; второй — чуть-чуть. В первом я был и в своем приятеле очень разочаровался. Новшества везде в мелочах, в переплетах рам, в узорах перил, а всё цельное и большое — обычные архитектурные трафареты. Старое сквозит всюду из-под новых заплат. А какая власть над душами была в руках строителя. Театр Омона не может остаться без публики. Его, конечно, будут наполнять тысячи людей, целые поколения. Дурнов мог бы внушить им свои чувства и свои понятия о красивом. Он этого не сделал. Худож. театр открывается сегодня Мещанами. Билетов нет уже на четыре спектакля. Недавно у нас в кружке было чтение о Горьком. Залу затопила толпа. Всем, кто прославлял Горького, долго и бурно кричали браво. Немногим, посмевшим говорить против, свистали.

Книжку свою о искусстве [3] пошлю Вам на-днях. Теперь бы я переменил в ней очень многое. Прежде всего все лейбницевское. Потом все недодуманные речи об общении (см. Сев. Цветы 901 «Истины») [4]. Прибавил бы без конца многое. Я узнал, что есть не одно искусство, а несколько, а еще

вернее, что вовсе нет искусства. Я теперь почти также осмеиваю это слово, как слово «красота». Говорить о искусстве значит предполагать что-то отдельное, особое, субстанциальное. Этого нет. Есть только окаменевшие крики и скристаллившиеся порывы. Что застыло и как оно стало кристаллом — разнствует бесконечно. Если мы и дадим одну формулу для всех этих проявлений, она будет так широка, что обоймет весь мир, и совершенно пуста, потому что будет основана на внешнем признаке. Бывает искусство мертвое и живое. Я не могу первому отказать в праве называться искусством, хотя я знаю, что его создания — трупы. Это то, что прежде называлось «искусством для искусства», это — Ап. Майков, Эредиа, Тургенев, Овидий, Грильпарцер и сотни «наших маститых» всех стран и времен. Живое искусство всегда «бродит в безднах», всегда касается тайн, ибо тайна — его душа, оживляющее ее начало; оно всегда философично, мистично, если хотите религиозно — я вполне могу поставить это слово, хотя придам ему иное значение, более широкое, чем какое имело бы оно в Вашей речи. Это искусство и Пушкина, и Достоевского, и моего Верхарна, и всемирного Гете. Но есть третье искусство — полуживое, так сказать... Я боюсь продолжать, чтобы не написать трактата. А что больше всего я переменил бы в своей давней брошюрке, это язык и метод — сухой, кастрированный язык, фразы, как бабочки, насаженные на булавки, и метод — гнусный, рассудочный, рационалистический способ доказательств, ничего не доказывающий и всем распоряжающийся, как отряд жандармерии. За ее метод — мне стыдно моей книжки.

Думаю все-таки, что Лествица у Вас.

Ваш Валерий Брюсов

P. S. Думаю, Вы не обидите меня подозрением, что присылаемые статьи — мои. Посылаю их скорее в виде «куриоза», а все же они признак.

[1] Рецензия на сборник стихотворений Бунина, подписанная Брюсовым псевдонимом Аврелий, была помещена в № 1 «Нового Пути» за 1903 г. Рецензия на Кальдерона в «Новом Пути» не появлялась.

[2] Дурнов М. А. — архитектор и поэт, выступивший вместе с ранними символистами (см. сб. «Книга раздумий», СПБ., 1899, состоящий из стихотворений Бальмонта, Брюсова, Коневского и Дурнова).

[3] Брюсов имеет в виду свою брошюру «О искусстве», М., 1899.

[4] В восьмой главе статьи «Истины» Брюсов отказывается от своих прежних, совпадающих с эстетикой Л. Толстого, взглядов на искусство, как общение. «Цель творчества, — пишет он, — не общение, а только самоудовлетворение и самопостижение» («Северные цветы», 1901, стр. 195).

8

[получ. 29/X. 1902]

Дорогой Петр Петрович!

Я не ждал, что Вы так быстро можете перейти к безчаянью. Неужели же Вы будете покорствовать случайной судьбе? Что ж из того, что Колпинский[1] уклоняется? Найдутся и иные, я уверен. Если б и не нашлись, тех 3 000, которые Вы уже обрекли, при отсутствии гонораров, достаточно на издание 4—5 книг, а ведь еще какие-нибудь подписчики да будут. И «вдруг» их будет 3 000 человек. В детстве мне говорили, что «вдруг» только в сказках делается. Но я убедился, что в жизни еще чаще. Все неправдоподобное сбывается чаще, чем вероятное. В необходимость же Отчетов[2], я не верил никогда. Если это и приманка, так жестяная, как бывают жестяные приманки-червячки. Подойдет рыба-подписчик, понюхает (не знаю, нюхают ли рыбы) и отойдет прочь, а на крючок не попадется. Нет, уж лучше живые, жирные, земляные черви. Это все не в упрек Собраниям, судьбе коих «соболезную». Но, что хорошо в речи, в споре, при театраль-

ных жестах Миролюбова [3], может оказаться вовсе не питательным в стенографических консервах. Нет, Петр Петрович, все это не причина сворачивать с Нового Пути опять на изрытый колеями тракт. А уж если и подлинно нужен Вам сотрудник для «черной работы», давайте, я опять попытаюсь за это дело взяться. Я ведь и отклонялся только при убеждении, что все налажено и все колеса без моей помощи будут вертеться исправно. Вы меня немножко задели словами о «сфере сочувствия». Я готов его всячески проявить, от слов перейти к делу, как призывает всех Д. С. А если Вы теперь откажетесь от журнала, то ведь и Вы останетесь навсегда лишь в «сфере сочувствия». Давайте же осуществлять недописанное слово Гоголя «Мы сде...» [4].

Я прочел внимательно Вашу книгу [5]. Мне нравится — это общее впечатление. Лучшее, на мой взгляд, критика нашего ex-либерализма. Конечно, он мертв, он труп, но толпящиеся кругом этого не видят. Вы дали те рефлекторы, которые направляют свет прямо на лежащее тело, делают очевидной его безжизненность. Когда надо, ими можно теперь пользоваться всегда. Поскольку статьи Розанова устремлены в будущее, постольку Ваши обращены к прошедшему. В частности я нахожу возможным сократить вторую статью, несогласен особенно со статьями о Худож. театре, и считаю всю вторую часть книги, путешествие, присоединенной только механически: я бы даже предпочел, чтобы были две книги.

Не можете ли Вы мне сообщить в Палэ-Рояли ли Волынский?

Обозрение высылаю Вам завтра, но ведь оно писалось для «читателей». Вам лично я сказал бы очень много иного, на мой взгляд более важного, а тут помнилась и цензура, и рецензенты и все, и все.

Ваш Валерий Брюсов

[1] Колпинский — владелец типографии, в которой предполагалось печатать «Новый Путь».

[2] Брюсов говорит здесь об отчетах «религиозно-философских собраний», регулярно печатавшихся в «Новом Пути» и придававших ему особую специфичность. Отрицание Брюсовым необходимости этих отчетов нельзя не рассматривать, как желание его ограничить христианско-проповеднические замыслы Мережковских.

[3] Миролюбов В. С. — редактор «Журнала Для Всех», участник «религиозно-философских собраний».

[4] «Мы сде...» — последняя недописанная фраза в рукописи второго тома «Мертвых душ». Упоминая об этой фразе, Брюсов, несомненно, пародирует Мережковского, который постоянно, кстати и некстати, ссылался на нее в своих высказываниях.

[5] Речь идет опять-таки о «Первом сборнике» Перцова (см. прим. к письму № 6).

9

6 ноября 1902 г.

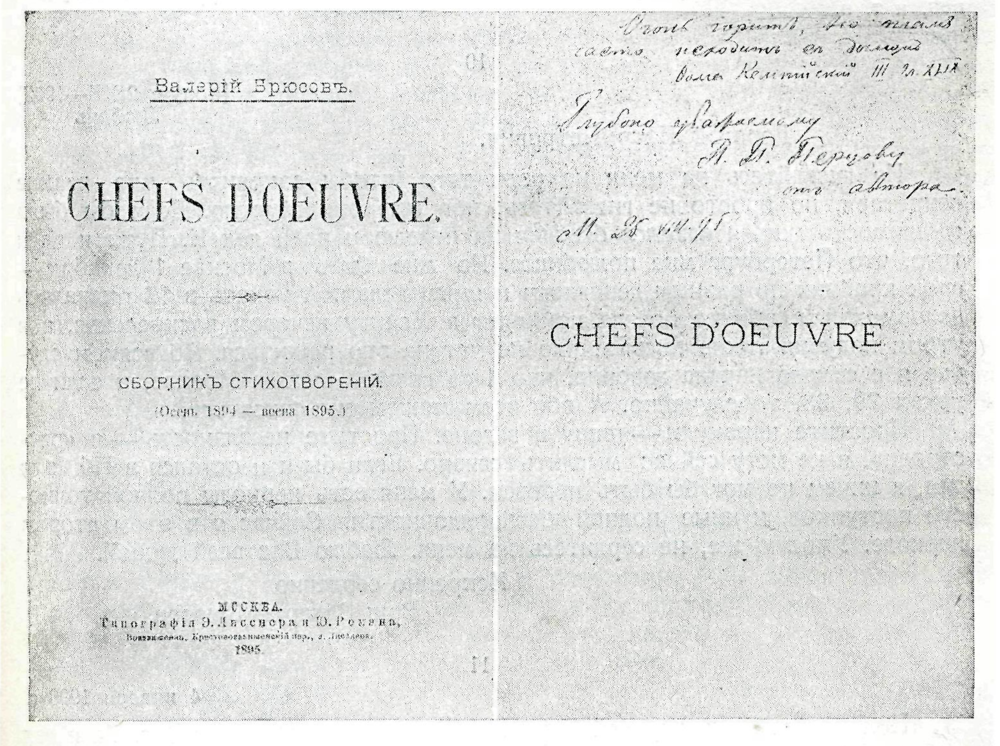
Представьте себе, дорогой Петр Петрович, что Русские Ведомости не принимают подписки на срок (или «со срока») раньше октября. Прежде,— говорят, — мы принимали, да пересылка нам дороже обходится. Итак пришлось подписаться с октября. Более ранние №№ можно, если надо, здесь купить в газетных торговлях. Напишите, необходимо ли это, и тогда я привезу их с собой.

Надеюсь, что выберусь в субботу (самое позднее воскресенье). Теперь приходится иметь дело с Думой. Начинаю испытывать острую ненависть к институту городского самоуправления. Если бы я и подлинно был скифом, то с величайшим наслаждением взял бы главного инженера за затылок, а другую руку сложил бы в кулак и ударил его по самой середине лица. Ибо он должен быть ответствен за все кричащие глупости, совершающиеся под его управлением.

А мерзок сердцу облик идиота
И глупости понять я не могу [1].

Напишите мне, если можно, что именно делаете Вы.

Мне сегодня во сне привиделись первые корректурные листы Нового Пути; будто Вы в каждом отделе ввели особую нумерацию страниц, как то было в Некрасовском Современнике. Ах, этого не делайте! Не пришлете ли мне хоть второй экземпляр какой-нибудь корректуры. Я бы тотчас написал свои типографские соображения. И напишите также, как расположена работа, что исполнится на этой неделе, что подождет меня на следующей. Нельзя ли отложить обложку, ведь с ней спешить нечего, а я может быть именно для нее и мог бы дать совет. Одна просьба к Вам: все под-




КНИГА ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «CHEFS D'OEUVRE» С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ П. П. ПЕРЦОВУ

Частное собрание, Москва

писи, и под статьями, и под стихами, велите набирать одинаковым, не крупным, не жирным, прямым шрифтом. «Пестрота — напоминает Азию», слова Пушкина. По той же причине не надо никаких типографских украшений и заставок общих разным изданиям, т. е. продажных, как проститутки.

Вчера я был на «премьере» «Власти Тьмы». Все, что Вас прельщает в Худож. театре и что мне в нем чуждо [2]. Мужицкий говор, живые лошади, тьма, низенькая изба... И чем больше реализма, тем ощутительнее чувство, что это — сцена. Они поставили часть четвертой стены. Мы об ней никогда и не думали, а теперь вспомнили. Играют, т. е. отдельные исполнители, — плохо. В фойе театра, среди портретов разных великих писателей театра, среди Шекспира, Мольера, Пушкина, Островского, Чехова, Горького, Стасова, — портрет Д. С. Поистине я был рад, несмотря на всю нелепость, причислить Д. С. к писателям для театра и о театре.

Если необходимо очень торопиться с I книжкой (мне кажется, выйти в декабре ей самое время), телеграфируйте, я на все рукой махну и приеду.

Ваш Валерий Брюсов

[1] Несколько искаженные Брюсовым стихи Бальмонта из его книги «Горящие здания» (М., 1900, стр. 89).

[2] В общей системе теоретических взглядов Брюсова-символиста эта отрицательная оценка МХАТ не случайна, что подтверждается рядом других его высказываний по этому же поводу и особенно статьей «Ненужная правда» («По поводу Московского Художественного театра») в «Мире Искусства», 1902, № 4. В этой статье Брюсов обвиняет МХАТ в склонности к неоправданному копированию действительности, в игнорировании внутреннего мира «души», в отсутствии эстетической смелости, в забвении того, что всякий театр по природе своей условен, и т. п.

10

[получ. 2/XII—1902]
Любань

Дорогой Петр Петрович.

Не гневайтесь на меня не ради того, чтобы сохранять мне звание секретаря, но просто не гневайтесь, ибо мне это грустно. Если бы была мыслимость мне, я остался бы еще на неделю и ради дел Н. Пути и ради того, что Петербург мне полюбился. Но мне быть в Москве 1 декабря — срок крайний по разным денежным и иным делам. А уехать в 12 оказалось невозможным, ибо те поезда приходят в Москву вечером воскресенья, а я утром получил такие письма, что не мог на это решиться. Во всяком случае я с самого начала говорил, что 1-го должен быть в Москве, и если не уехал 29, 28, то случайно. А обо всем можем мы списаться.

Простите каракули — пишу в вагоне. Простите несвязность — я «расстроен», я не могу сейчас мыслить связно. Если бы я и остался в Пб. эти дни, я ничем не мог бы быть полезен. У меня есть периоды полной точности поступков, и иные полной беспорядочности. Сейчас я в этом втором периоде. Умоляю же, не сердитесь на меня. Люблю Вас всей душой.

Искренно сердечно
Ваш Валерий Брюсов

11

4 января 1903 г.

Получил сегодня, дорогой Петр Петрович, три письма от Вас. Да и дел много... [1]. Сегодня у меня был некто Павел Елисеевич Щеголев. Во вторник он зайдет к Вам, Невский, 88. Если Вам нельзя будет видеть его, не откажитесь оставить ему записку, где можно с Вами встретиться. Он может пригодиться в разных смыслах. Во-первых, он принесет Вам два рассказа Алексея Михайловича Ремизова. Ремизов печатает свои рассказы в Курьере. Они не очень хороши, но не хуже Племянницы и Дедлова [2]. Он поклонник Верхарна и потому я ему очень сочувствую. У меня лежит, тоже предложенная для Нового Пути, обширная поэма в полу-прозе, полу-стихах, нечто вроде Симфонии; я еще не прочел ее. Сам Щеголев пишет в Ист. Вестн. и Вестн. Евр. Он знаток Пушкина, любимый ученик покойного Л. Н. Майкова и т. д. Сейчас он ссыльный и вообще причастен революционной России. Жил он в Вологде и может сообщить Вам, если Вы захотите, адреса Новогородцева, Бердяева и Булгакова, коих знает.

Об этих трех и вообще о Проблемах Идеализма [3] надо бы подумать. Нет сомнения, что от того, как отнесется Новый Путь к ним, зависит многое — сочувствие некоей *определенной и не малой партии*. Теперь (Вы видели сами из статьи Дживилегова) [4] Новый Путь смешивают с Проблемами.

Но мне лично кажется, что общего у них лишь отрицательное отношение к позитивизму и матерьялизму. Я не очень внимательно читал Проблемы (прочту еще), но, видимо, истинное их рвение (т. е. нео-идеалистов) направлено на подготовку революции в России. Им хочется показать и доказать, что революционной деятельности нисколько не мешает идеализм. Чуть-чуть внимания уделяется ими этике. В сущности вопрос, как отнесется Н. П. к Проблемам, равен вопросу, как Н. П. отнесется к революционерам. Так все и поймут. Но и помимо впечатления, какое произведет на других сочувствие нео-идеализму, может ли Н. П. по существу сочувствовать ему. Идеализм — дорога старая и достаточно истоптанная; с нее-то и пришлось свертывать на новый путь. Да притом туда-сюда научный, философский идеализм, а у Новогородцева и К° идеализм какой-то домашний. Прежде всего они мучительно догматичны. Восстав против догматизма марксистов («исторического матерьялизма»), они сами стали догматиками, не хуже учеников Декарта. Для них их идеализм есть последнее и крайнее. Не альфа, а только омега. Большего им не нужно; они самодовольны. На собрании в Alpenrose[5] на-днях, Рожков решительно спросил Новогородцева: «Что же Вы — мистик?». Тот, подумав, поколебавшись, поднял голову и, как бы свершая некий подвиг исповедничества, ответил: «Да». Тогда Рожков сказал: «После этого мне не о чем с вами говорить». Но Новогородцев ошибался. Он не мистик и быть им не может по складу всей своей души. Он умом до этого дошел, а мистиками не становятся от ума. Бердяевым и сотоварищам кажется, что они ужасно смелы, что они говорят вещи, которых никто не смел произносить раньше. Но это оттого, что до сих пор они читали только Маркса. Теперь они прочли Метерлинка и изумились: «Да ведь он не идиот». Слова Бердяевых для нас вчерашние и третьедневочные слова. Прибавьте к этому скучный, псевдо-«научный» язык — и вот что такое Проблемы с их тремя столпами. Как соединиться с ними Н. Пути? Он говорит: религия, те смеются и говорят — революция. Он говорит: церковь, те смеются и говорят: идеализм. Я не преувеличиваю. Они смеются непременно, ибо для философствующего идеалиста религия гораздо чуждее, чем для матерьялиста, и наоборот: религия всегда ближе к матерьялизму, чем к идеализму. Мой вывод такой: надо предоставить Проблемы Шестову[6] или кому другому. Впрочем попытайтесь написать нео-идеалистам. Кроме всего сказанного, у меня еще убеждение, что они сами уклонятся от Нового Пути.

Боже мой, как я заговорился, а надо еще ответить о моем приезде. Этот приезд в январе был решен окончательно, и я говорил о нем всем. Но Вы пишете совершенно верно, что секретарь нужен всегда и теперь. А я, приехав не раньше как после 15, уеду неизбежно опять. Это последнее я сознал окончательно. Я понял, до какой степени я несвободен. Не говорю о том, что мне жалко покинуть совсем Скорпион, — от этого бы я отказался. Не говорю об упорном сопротивлении «домашних», тоже мог бы «презреть», но два соображения, связанные друг с другом, пока для меня совершенно неодолимы. Вы знаете, что я до известной степени «независим». Я могу не служить, как Сологуб, не писать в газетах, когда не хочу, не брать гонораров за статьи. По причинам, которые не стоит изъяснять (если настаиваете — разъясню), я бы лишился в значительной мере этого, уехав из Москвы. Трудно верблюду пройти игольное ушко! И тут же рядом я не уверен, что такая «жертва» не будет бесполезной. Если б я был уверен в необходимости моего присутствия на «гранитной полосе»! Вы полгода убеждаете меня, а я все не могу принять той чести, что я «незаменим» в делах секретарства, и того догмата, что вне единого Петербурга несть жизнь. Еще если б я мог думать, что, бросая «твердую почву» в Москве, я обрету ее в Петербурге, — но ведь я не могу

думать этого. Если даже Мережковский, общепризнанно «первый» писатель в России, не может «жить» одной литературой (не делаясь газетной писакой), то на что же надеяться мне, чье имя даже Новый Путь не отважился помянуть в № 1. Да, Вы правы, Петр Петрович! Новый Путь дело большое и важное; я теперь убежден в этом очень. И все мои желания — сохранить с ним связь, помогать ему всяческими средствами. Но не верится мне, что лучший способ помочь будет для меня — обречь себя на всевозможные житейские неудобства ради постоянного секретарства. Мне очень больно отказываться от этой красивой подписи на визитных карточках «С. Ж. Н. П»[7] — но не вижу способа сохранить право на нее. Вы предлагаете мне оплачивать квартирный расход в 50 р. в месяц. Отдайте эти деньги «постоянному» секретарю; наверное за них Вы найдете подходящего человека. Мне же позвольте (я об этом очень прошу) без «звания» и без «награждений» приезжать в Петербург и работать там на пользу Н. П. Мне кажется, что дела найдется на всех троих, и на Вас и на того «постоянного» и на меня «перелетного». Я лишаюсь того «повышения», которое однажды предлагала мне Зин. Ник., но ведь я и не привык к высоким чинам. Думается мне, что и в Москве буду я довольно полезен, а если Нов. Путь окрепнет, то и очень даже. Можно будет повесить вывеску «Отделение Конторы», лишить конторы и книжн. магаз. их %, и т. д. и т. д. Но это все мечты. Пока же вот краткое резюме. Мне немыслимо приехать раньше 15. Я не могу обещать остаться в Петербурге ad infinitum или хотя бы ad libitum[8]. Из этих двух положений, по-моему, вытекает, что я не годен в «секретари». Позвольте мне быть сотрудником, помощником и т. п. Все это пишу, конечно, очень обдумав и «оплакав».

Весьма Ваш
Валерий Брюсов

С моей рождественской литературой Вы правы. Не похоже на меня, но похоже на газету. Как я мог написать полит. обозр. (не хорошо, но и не чересчур плохо), так могу писать для газеты. Так, если надо будет, могу написать «беллетристику» для Н. Пути — не хорошо, но не хуже Племянницы. Еще напишу и пришлю. Пока же пишу, т. е. отделываю Пушкина, которого получите вскоре после 10-го; пишу для литер. хроники; могу, если надо, написать еще кое-что: напр. о иностранной литературе. Кстати: стоит ли написать статью о теософии? В Москве основывается теософическое общ. и Бугаев бредит им. И еще: стоит ли написать статью (маленькую) о Сведенборге, у меня много матерьялов? Спрашиваю это «холодно», ибо писать не начинал, а так, если интересно Новому Пути. Затем всегда могу написать о Верхарне, о Верлене (по новым данным) и о Римбо... За что взяться?

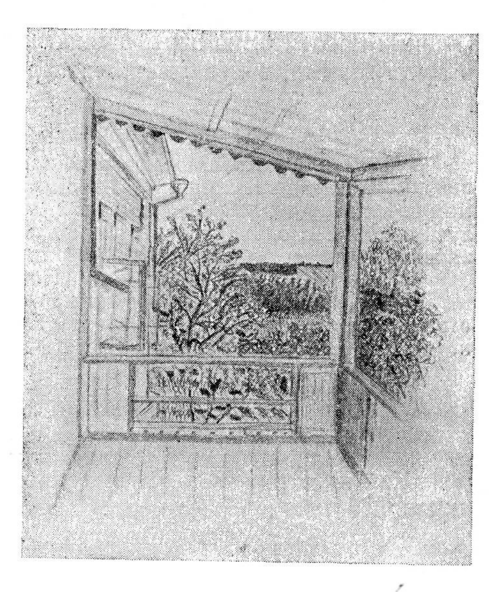
В. Б.

[1] Опущена деловая часть письма.

[2] «Племянница» — рассказ Allegro (П. С. Соловьевой). Напечатан в № 1 «Нового Пути» за 1903 г. Дедлов (В. Л. Кигн) — беллетрист, писавший преимущественно в 90-х годах; поместил в «Новом Пути» (№ 10, 1903) под инициалами В. К. статью о Л. Толстом.

[3] Новгородцев П. И. — кадет, философ-идеалист, редактор вышедшего в конце 1902 г. сб. «Проблемы идеализма». Бердяев Н. А. и Булгаков С. Н. — тоже участники этого сборника, легальные марксисты, будущие мистики и авторы «Вех», которые Ленин прозвал «энциклопедией либерального ренегатства», ныне эмигранты. В 1903 г. Бердяев и Булгаков еще не окончательно скатились в религиозную мистику, называли себя «идеалистами» и прикрывались революционными фразами. Редакция «Нового Пути», чувствуя свою социальную беспочвенность, не надеясь на свои собственные силы, старалась установить связь с идеалистами, что, в конце концов, и было ею выполнено. Тем не менее, она

РИСУНОК ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА:
СЕЛО БОРИСОВО, БЛИЗ МОЖАЙСКА, 1903 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва



делала это не без колебания: прошлое Бердяева и Булгакова заставляло ее смотреть на них, как на людей будто бы «ультра-левых». Брюсов, высказываясь в тексте данного письма против сближения с «идеалистами», принимал во внимание, главным образом, присущий им «самодовольный догматизм». Однако, и сохранившаяся в консервативных кругах революционная репутация «идеалистов» не могла внушить симпатию к ним со стороны Брюсова, который был настроен в те годы крайне право.

[4] Речь идет о статье Дживилегова А. К., Этический идеализм и общественные задачи,—«Русские ведомости», 1902, 24 декабря.

[5] «Alpenrose» — популярный в то время, особенно у литераторов, московский ресторан на Софийке.

[6] Шестов Лев (Л. И. Шварцман) — критик и философ-идеалист, близкий к символизму.

[7] «С. Ж. Н. П.» — секретарь журнала «Новый Путь».

[8] Ad infinitum — до бесконечности; ad libitum — сколько угодно.

12

[получ. 14/I—1903 г.]

Дорогой Петр Петрович!

Посылаю Вам статью для Театр. Хроники. Очень прошу оставить удары хлыста г-ну Дорошевичу [1]. Здесь нет с моей стороны «личности». А если всех щадить, со всеми жить в мире, придется самим подставлять спину. Дорошевич заслуживает более резкого — я знаю.

У меня готовы две статьи для Литер. Хроники. Высылаю завтра. Прошу: оставьте место хотя бы для одной. Это — критический разбор «Матерьялов для Академич. изд. Пушкина» [2]. Я написал две рецензии: одну для Русс. Арх., другую для Нов. Пути. Потом, подумав, переместил их и пошлю Вам ту, которая назначалась для Р. Арх. Это — более ученая, более сухая, но серьезная, с которой редакторам Ак. изд. придется считаться. Думаю, что это поспособствует известности Нов. Пути. Если правила библиогр. отдела не препятствуют, я желал бы подписаться под ней полной фамилией. Декадентства в ней нет и хвостика: предназначалась ведь для Р. Арх.

Если Вам на один миг приятно, чтобы «В ответ» было обращено к Вам,— это конечно уже решено. Я думаю обратить к Вам тоже одно из стихотворений «Вступлений», но иное — «Лабиринт» или «Лествицу». Особенно в первом мне чувствовалось просто и прямо Ваше влияние [3].

Я выезжаю в Петербург в пятницу, в субботу буду у Вас. Запасайте дел, ибо на этот раз я намерен избегать «забав ничтожных мира» (если

Пушкин простит мне перефразировку). Получаете ли Русс. Вед.? Забавляюсь в Русс. Листке, в приложениях, переводами декадентских стихов.

Ваш Валерий Брюсов

[1] Статья Брюсова, о которой здесь говорится, — «Монна Ванна и г. Дорошевич»,— была напечатана в № 2 «Нового Пути» за 1903 г. и подписана псевдонимом Москвитянин. В ее печатном тексте от «удара» по Дорошевичу сохранилось лишь несколькс язвительных замечаний. Повод к ним — фельетон Дорошевича о московской постановке «Монны Ванны» Метерлинка.

[2] Эта рецензия напечатана в «Новом Пути», 1903, № 2.

[3] Упоминаемые здесь стихотворения Брюсова вошли в его цикл «Предчувствия», помещенный в № 4 «Нового Пути» за 1903 г. «В ответ» было действительно посвящено Перцову (однако, не в журнальном тексте).

13

1903 [г.], 2 августа. Верея.

Дорогой Петр Петрович!

Как ни странно, но Ваше, далеко не веселое, письмо — очень меня утешило. По крайней мере, все стало ясно. Все это, конечно, чувствовалось давно; теперь же постигается и разумом. Итак Нового Пути — нет; для меня, по крайней мере. Лучше, когда знаешь точно.

О папах я пришлю, — лично для Вас, как письмо, ибо надежды провести статью очень и очень мало [1]. Пришлю д о 10, но около. А у Вас теперь прошу о о ч е н ь б о л ь ш о м одолжении. Раз дело обстоит так, прикажите вынуть и разобрать мою статейку о Криницком [2]. Она не могла еще быть напечатана. Если же она сверстана и нужно что-нибудь взамен, посылаю статейку о Метерлинке. (Если замена не нужна, сию последнюю — бросьте). Сделайте мне эту услугу и, право же, одолжите очень.

Странным образом это невольное мое отречение от Н. Пути совпадает со всеми другими замыслами моей жизни. Еще и до начала Пути были у меня мечты уйти из литературной жизни, т. е. не печатать «для» и «ради». Теперь, издавая книгу своих последних стихов [3], я опять с какой-то остротой сознал, что мое настоящее дело здесь, в творчестве, а не в статьях. Десятки и сотни, и тысячи даже замыслов — и драмы, и поэмы, и повести — которые годы лежали в душе, как зерна, вдруг опять оказались живыми, способными дать росток, расцвесть, быть яркими на солнце. И едва ли это не последний день. Надо синего неба, ветра, дождя; в пыли библиотек они обомрут — может быть, навсегда. И я хочу на несколько лет исчезнуть из журналов и с печатных страниц. День, когда это настанет, кажется мне освобождением.

Пусть же Новый Путь делает свое «дело», сменившее «слова — литературу»... Только вот каков тогда смысл жалоб Антона Крайнего [4] и к чему Петр [5] — я не пойму. Кстати: получили ли Вы статью Антона Крайнего bis?

Когда переедем в Москву, не знаю. Не хочется покидать свободного небосклона и возможности быть одному, сколько хочу. Но с Вами увидаться хотел бы очень. Известите в свое время точно о дне проезда, и я — если буду еще в Старом — тоже приеду. Все же между мной и Москвой только четыре часа, по измерению пространства американцами и китайцами (они в этом не в первый раз совпали).

Ваш очень
Валерий Брюсов

P. S. В самом крайнем случае (в случае цензурных трудностей), хоть перемените подпись под моей статьей о Криницком, вместо Аврелий, поставьте какие-нибудь буквы—А. М., напр.

Ult Scr. А какие события на Балканах! Какие темы для политик!! Я же написал пока только стихи в духе Тютчева [6]. Пришлю в следующий раз.

P. U. S. А о судьбе Жуазель все-таки сообщите: можно послать мироискусникам, если они выживут (на что, кажется, надежды мало).

P. S. Кстати... Если будете беседовать с Мережковскими на эту тему, спросите при случае, читали ли они мою статью о социализме. Дело в том (как Вы сами знаете), что статья вовсе не реакционная. Только бычачье тупоумие Егорова [7], медный лоб которого надо пробивать стенобитными орудиями «Освобождения» [8], могло принять ее за статью, враждебную социализму. Она его осуждает, да!, но с высшей точки зрения (разным Егоровым,



ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ
Портрет М. Дурнова. Акварель. 1904 г.
Собрание М. В. Востряковой, Москва

конечно, недоступной), признавая его необходимость и неизбежность. А Мережковские склонны отвергать мою статью, не читая; мне доподлинно ведомо, что именно так было со статьей о конгрегациях. Осведомляюсь об этом исключительно из психологического любопытства, ибо решил твердо политик более для Н. П. не писать. О папах — последняя [9].

[1] Статья Брюсова «Папство» была напечатана в августовском номере «Нового Пути» за 1903 г., и притом, как указывает Брюсов в дневнике, «в искаженном виде, обессмысленная».

[2] Марк Криницкий — псевдоним М. В. Самыгина, беллетриста, близкого в те годы к символизму. Статья о нем Брюсова в «Новом Пути» не появлялась. «Статейка» же о Метерлинке (его пьесе «Жуазель») действительно была напечатана в № 9 за 1903 г. под обычным псевдонимом Брюсова—Аврелий.

[3] «Urbi et orbi», М., 1903.

[4] Антон Крайний — псевдоним З. Гиппиус.

[5] Роман Мережковского «Петр и Алексей» (печатался в «Новом Пути» с начала 1904 г.).

[6] Вероятно, имеется в виду стихотворение «Июль 1903» («Urbi et orbi»).

[7] Егоров Е. А. — секретарь «Нового Пути», сменивший на этой должности Брюсова, «народник провинциального типа» (Перцов), эволюционировавший в сторону «Нового Времени», куда он перешел непосредственно из журнала Мережковских.

[8] «Освобождение» — нелегальный журнал, издававшийся в 1903 — 1905 гг. П. Струве. По своим политическим установкам предварял кадетскую программу.

[9] «Политические обозрения» Брюсова сплошь и рядом подвергались в «Новом Пути» жестокой расправе, которую редакция обычно объясняла «нелиберальностью» этих обозрений. Такого рода объяснение подлежит, конечно, пересмотру, во всяком случае, уточнению. Интересный с этой точки зрения материал дает письмо Брюсова к Перцову от 28 июля 1903 г. (см. «Печать и Революция», 1926, № 7). Любопытно также неопубликованное письмо Перцову Егорова. Егоров характеризует ту самую «статью о социализме» (точное ее название «Торжество социализма»), о которой упоминает Брюсов в комментируемом письме. «Политику Брюсова, — пишет Егоров, — я не задерживал, хотя задержал бы с большим удовольствием. И не потому, что «нелиберально», а потому, что нелепо до последней степени. Я не видел цензурного экземпляра, но что-то там вычеркнуто. Полагаю, что и цензор не мог не обеспокоиться чисто детским противоречием» (письмо от 23 июля 1903 г.; архив Перцова). Это противоречие Егоров усматривает в характерном для раннего Брюсова наивно-романтическом воззрении на социализм, как на возвращение человечества к «природе», к ее нетронутым творческим силам. Этот наивный, типичный для реакционной интеллигенции, взгляд на социализм не помешал Брюсову заметить чрезвычайный рост западноевропейской социал-демократии. «Торжество социализма (в Зап. Европе, конечно),—заканчивает Брюсов свою статью,— дело если не завтрашнего, то послезавтрашнего дня». Именно эти взгляды на социалистическую революцию и социализм, как на освобождение стихийных сил человечества, Брюсов вложил в свое знаменитое стихотворение «Грядущие гунны» (1905). Впрочем, оценка Брюсовым социализма в этом стихотворении уже совершенно иная.

## 14

17 мая 1904 [г.]

Дорогой Петр Петрович!

Вы в праве сердиться на мое молчание, но это все Весы, отнимающие у меня время с утра и до вечера, а часто и с вечера до утра. А вы Новый Путь покидаете. Понимаю Вас вполне, но все же мне очень жаль. Хорошо еще, что Ваш преемник Д. В. [1], а не Allegro, чего боже упаси, и не авторша статей о Верхарне и Ренье [2].

Мережковские были здесь. Один вечер мы очень серьезно повздорили, чуть не до бранных слов. Но потом все обошлось, особенно после того, как их умилил приём у Толстого. Вы лучше меня знаете, что такое Д. С., — вернувшись от Толстого, он уже уверял, что Т. выше всех и всего: вершина в небе, нет — за пределами неба. Что Достоевский! Не будь Толстого, никто не понял бы и Достоевского. Не будь Толстого, Достоевский завлек бы нас в трясины православия и т. д. Но все внешнее, что рассказывалось о Толстом, было очень интересно и очень метко. Из сочетания рассказов З. Н. и Д. С. создавался очень яркий и очень своеобразный портрет «великого», З. Н. — близорука, Д. С. — дальнозорок; они пополняли друг друга.— Расстались мы с М—ками совсем дружественно, со взаимными уверениями в любви.

Как обстоят те две книжки, которые Вы еще предполагаете издать лично? В одной идет мой Конь [3], в другой рецензия об мне Белого (смягченная), — не так ли? Так мне говорила З. Н. Я хочу предложить Вам, если только Вы этого захотите (ибо предмет очень «тонкого» свойства) и если можно соблюсти величайшую тайну — рецензию на переводы Бальмонта,

весьма ученую и весьма губительную. Собственно говоря, это дело нужное, ибо известность Бальмонта и даже знаменитость его, как переводчика, — нечто губительное для иностранных поэтов. Ему поручают и Шелли, и По, и Гауптмана, и Кальдерона, и Метерлинка (сего последнего Московский Художественный театр) и он всех их губит в самом точном смысле слова. Показать, что Бальмонт из плохих переводчиков — худший, — следовало бы... Но ведь это Бальмонт, которого мы любим, ценим, которого, наоборот, надо защищать от близорукой критики. Как выйти из этой дилеммы? Печатать разбор его переводов или не печатать. Разумеется, разбору предпослано восхищение Бальмонтом, как оригинальным поэтом; разумеется, разбор написан самым корректным, научным тоном... но все-таки! Решайте.

Затем могу предложить Вам свой перевод Ворона Э. По[4], написанный в состязание с Бальмонтом, но он, вероятно, уже не поспеет для Ваших книжек и его придется передать Д. В.

Когда Вы едете из Петербурга? Не известите ли заранее, чтобы мне приехать в Москву и нам повидаться: давно уже не удавалось. Но мне надо знать день заранее, п. ч. я буду жить в таком глухом месте (на Оке, около Тарусы), куда письмо попадает на 3-й, 4-й день...

Писать о войне решительно нет сил; конечно, мы победим, раздавим Японию, но, увы, только тяжестью своего тела.

Ваш сердечно

Валерий Брюсов

[1] В середине 1904 г. Перцов фактически вышел из состава редакции «Нового Пути». Его место занял Дм. Вл. Философов (у Брюсова: Д. В.), которого А. Белый называет «экономкой идейного инвентаря Мережковских», критик, ныне эмигрант.

[2] «Авторша статей о Верхарне и Ренье» — Зин. Венгерова, писательница, популяризатор новой западной литературы; была близка кругам символистов.

[3] Стихотворение Брюсова «Конь Блед» было напечатано в № 5 «Нового Пути» за 1904 г., статья А. Белого «Поэзия В. Брюсова» — в № 7. «Смягчения» в этой статье относились, очевидно, к похвалам ее по адресу Брюсова, которые, вероятно, казались редакции неумеренными.

[4] Брюсовский перевод баллады «Ворон» Эд. По был напечатан в № 1 за 1905 г. «Вопросов Жизни» — журнала, возникшего, как продолжение «Нового Пути», после выхода из редакции последнего Мережковских.

15

4 марта 1906 г.

Дорогой Петр Петрович!

Собственно говоря, я рад, что вы в Пб., рад не за Вас, конечно, а за «Слово»[1] и за себя. Я в Ваши редакторские силы очень верю, и весь неуспех Н. П. объясняю тем, что Вы не могли вести дело так, как того хотели бы. Беритесь же смело за кормило, или хотя бы за одно из кормил «Слова».

Второе «Звено»[2] не шлю потому, что жду 2 № «Руна», который должен появиться сегодня-завтра. Напишу сразу о 2 №№, а то № 1 уже старая новость. Впрочем большая часть статьи уже написана и, получив №, я завершу ее в один вечер.

У нас пугают мартом[3]. Психологически не допускаю возможности.

Подал в какой-то анкете голос за смертную казнь[4].

Ваш Валерий Брюсов

[1] Речь идет о принятии Перцовым редактуры в понедельничных литературных приложениях газеты «Слово», где, в связи с этим, стали печататься многие символисты.

[2] В «Понедельниках» газеты «Слово» напечатано несколько статей Брюсова под общим названием «Звенья». Второе «Звено» (в номере от 23 марта 1906 г.) было посвящено критике двух первых книжек символистского журнала «Золотое Руно».

[3] В Москве ходили слухи о готовящихся в марте 1906 г. крупных револю-

ционных событиях. Эти слухи, как известно, не оправдались.

[4] Затронутый Брюсовым вопрос о смертной казни имел в 1906 г. исключительное значение. Недаром вся правительственная политика того времени была названа Лениным политикой «военно-полевого либерализма» (намек на военно-полевые суды). Смертная казнь являлась наиболее могущественным классовым оружием в руках контрреволюции. Все, не только левые, но даже и те правые партии, которым было важно соблюдать хотя бы некоторую видимость оппозиционности (кадеты, октябристы), вели энергичную агитацию за отмену смертной казни. Эта агитация выразилась, между прочим, в создании обширной литературы, направленной против смертной казни, в печатании газетами целой серии отзывов о ней (в том числе и ответов на «анкеты») общественных деятелей, писателей и т. п. Характерно, что 1-я кадетская Дума уже на втором своем заседании 29 апреля, т. е. менее чем через два месяца после написания Брюсовым комментируемого письма, единогласно потребовала отмены наказания смертью. Приняв все это во внимание, казалось бы, мы имеем все основания оценить высказывание Брюсова за сохранение смертной казни, как акт глубоко реакционный. Однако, при этом должны быть учтены мотивы, по которым Брюсов отстаивает свое мнение. В этом смысле интересна сохранившаяся в архиве Брюсова запись о смертной казни (подлинник писан рукою Брюсова на отдельном листке; в квадратных скобках — слова, зачеркнутые Брюсовым). По всей вероятности, эта запись и представляет собою черновик ответа на «анкету», о котором упоминает Брюсов в письме и который так и остался ненапечатанным. Вот текст этого черновика: «Страх перед смертной казнью в лучшем случае — слабонервность, в худшем — лицемерие. Почему всех так пугает палач, а не ужасают чудовищные несправедливости жизни, которые перечисляет Гамлет в своем знаменитом монологе? Плаха, виселица, расстрел — нисколько не возмутительнее, чем тирания богатства и знатности, чем торжество пошлости, чем всякое насилие власти над личностью. Не вижу причин, зачем начинать с отмены смертной казни, а не с уничтожения всего строя современной жизни, в которой смертные приговоры одна из самых характерных и самых многозначительных черт [этого строя, и, уничтожив их, мы только скроем болезнь, но не излечим ее]. Пока держится этот строй, я, во имя откровенности, из презрения ко всякому лицемерию — за смертную казнь! В. Б.».

# ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДСТВА АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Публикация Вл. Орлова

## I. ЮНОШЕСКИЙ ДНЕВНИК АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Впервые публикуемый ранний дневник Александра Блока охватывает очень небольшой, но особо важный период его жизни — с начала декабря 1901 г. по начало ноября 1902 г. Это было время профессионального «становления» Блока, когда он окончательно осознал себя поэтом и установил некоторые литературные и личные связи в символистских кругах (с Д. Мережковским и З. Гиппиус, с Валерием Брюсовым, несколько позже — в январе 1903 г. — с Андреем Белым), когда, в основных чертах, сложилось его мировоззрение, оформились его философские и эстетические взгляды и мнения.

В 1901 г., который сам Блок считал «исключительно важным, решившим его судьбу», «в связи с острыми мистическими и романическими переживаниями, всем существом его овладела поэзия Владимира Соловьева» (автобиография). «До этих пор, — добавляет Блок, — мистика, которой был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века, была мне непонятна; меня тревожили знаки, которые я видел в природе, но все это я считал «субъективным» и бережно оберегал от всех».

С поэзией и некоторыми философскими сочинениями Вл. Соловьева Блок познакомился не раньше весны 1901 г., когда значительная часть мистических стихотворений, составивших впоследствии его первый сборник («Стихи о Прекрасной Даме»), была уже написана. К усвоению мистико-эсхатологических идей Вл. Соловьева Блок был подготовлен не только своим «субъективным» ощущением «новых знамений и предчувствий», которыми, по его словам, было якобы «исполнено» самое начало XX в., но и прилежным чтением и даже изучением классиков и популяризаторов идеалистической философии, в первую очередь Платона.

Много лет спустя, вспоминая времена своей юности, Блок сделал важное указание: летом 1900 г. «начинается чтение книг; история философии. Мистика начинается... Начинается покорность богу и Платон». Весною 1901 г. «все это было подкреплено стихами Вл. Соловьева»; тогда же Блок впервые познакомился с молодой символистской литературой (с первым выпуском альманаха «Северные Цветы»), «и Брюсов (особенно),— пишет Блок,— окрасился для меня в тот же цвет, так что в следующее затем «мистическое лето» эта книга играла также особую роль» («Дневник Ал. Блока 1917—1921», Л., 1928, стр. 127 и 129).

Разумеется, корни блоковского мистицизма лежали не в чтении Платона или Вл. Соловьева, как наивно полагали некоторые биографы Блока, а в самой идейно-психологической атмосфере, окружавшей его в пору молодости.

Блоку довелось начинать свою сознательную жизнь в чрезвычайно осложненной исторической обстановке — в глухие «победоносцевские» годы, в условиях жесточайшей политической реакции, политического фрондирования буржуазии и определившегося с середины 90-х годов нового революционного подъема, когда деклассированные круги либеральной дворянской интеллигенции, составлявшие

ближайшее социальное окружение молодого Блока, все более и более проникались сознанием своей «обреченности» и, отворачиваясь от чуждой, непонятной и враждебной им действительности, искали утешения от грозивших им со всех сторон «бурь и бед» в разнообразных религиозно-мистических «учениях» и всяческой метафизике.

Соловьевство, уводившее из мира реальной действительности в мир мечты, в потусторонние, сверхчувственные «миры иные», но, вместе с тем, внушавшее надежду на близкое наступление «эры третьего завета», когда будут благополучно разрешены все противоречия, искони заложенные в природе и в человеке, имело все основания для того, чтобы стать «символом веры» отдельных групп молодого поколения дворянской интеллигенции 900-х годов, не приемлющих ограниченного и пошлого мира капиталистической цивилизации и, в то же время, пытавшихся организовать сопротивление еще более чуждым и враждебным им материалистической идеологии и революционной общественной практике.

Детство, отрочество и юность Блока прошли в родственной ему семье Бекетовых, которая, конечно, была органически включена в обстановку буржуазного экономического и общественного быта, но в которой, тем не менее, были еще очень сильны и устойчивы типично-дворянские традиции сословной и культурной обособленности от мещанской пошлости и откровенно-торгашеских «идеалов» буржуазно-капиталистического мира. Блок был воспитан в этих традициях.

Нужно учесть также самые условия жизни молодого Блока в замкнутом семейном кругу, глубокую отчужденность его от всего, что лежало вне семьи, за пределами этого узкого мирка, по существу крайне консервативного. В поэме «Возмездие» Блок очень верно охарактеризовал бекетовскую семью, как «заколдованный круг», в котором

Свои словечки и привычки,
Над всем чужим всегда кавычки
И даже иногда — испуг.

В одном из писем 1902 г. к З. Гиппиус (см. ниже) Блок заметил вскользь, что вся его жизнь — «медленная, ее м а л о, мало противовеса крайнему мистицизму». Вот эта скудость, обуженность и медленность жизни, ее инертность сыграли, безусловно, не последнюю роль в формировании идейных воззрений молодого Блока. И, наконец, очень большое значение имело при этом непосредственное влияние, оказанное на Блока близкими ему людьми, в первую очередь, матерью — человеком болезненной психики, с отчетливо выраженной склонностью к религиозно-мистической экзальтации. Она, кстати, и указала Блоку на Вл. Соловьева.

К концу 1901 г., когда начат был публикуемый нами дневник, Блок был уже верным учеником Вл. Соловьева. «Мистическим летом» 1901 г. он написал ряд стихотворений, варьирующих центральные темы поэзии Соловьева—темы «Софии-Премудрости божьей» и «Вечной Женственности — Души Человечества». Со слов Сергея Соловьева известно, что в это лето Блок «серьезно принялся за Владимира Соловьева, за его «Чтения о богочеловечестве» (он внимательно прочел также «Три разговора»). Вместе с тем, Блок глубоко усвоил провозглашенную Вл. Соловьевым в лекции «О конце всемирной истории» и подробно «обоснованную» Мережковским эсхатологическую идею приближения «эры третьего завета». В июле 1901 г. он выражал уверенность, что «новая эра уже началась, старый мир рушится» («Воспоминания о Блоке» Андрея Белого).

Апокалиптические предчувствия «конца мира» в сочетании с гностическими концепциями Вл. Соловьева и Мережковского, особенно же с мистико-эротической (в платоновском смысле) идеей Вечной Женственности, как она была изложена в статье Вл. Соловьева «О смысле любви», составляют основное идейно-философское содержание поэзии молодого Блока. «Дневник» 1902 г. служит своего рода автокомментарием Блока к его ранним стихам. В этом по преимуществу и заключается его историко-литературное значение.

Наибольший интерес среди записей «Дневника» представляет набросок статьи о декадентстве, символизме и мистике. Можно пожалеть, что эта статья, являющаяся единственным высказыванием молодого Блока на кардинально-важные для него темы, не была им закончена. Из четырех поэтов, разбору которых Блок предполагал посвятить эту статью — Тютчева, Фета, Полонского и Вл. Соловьева, — он коснулся только первых двух, тогда как его высказывания о Вл. Соловьеве были бы для нас особенно важны и интересны. Но и в незаконченном своем виде очерк этот содержит богатый и выразительный материал, ярко характеризующий литературно-философские взгляды молодого Блока.

В своей концепции истории русского символизма Блок исходит из того положения, что «великая философская борьба» современности, разгоревшаяся между метафизикой и мистикой, с одной стороны, и материализмом — с другой, имеет свои глубочайшие исторические корни, является всего лишь новым проявлением вечной, многовековой борьбы двух искони враждебных начал — «бога» и «дьявола», «света» и «мрака», «духа» и «плоти».

В обратной исторической перспективе Блок видит одно из проявлений этой борьбы в деятельности французских буржуазных революционеров, просветителей и атеистов XVIII в. и их идейных наследников — русских шестидесятников. Теперь, в эпоху 900-х годов, позитивисты и материалисты все еще продолжают теснить «аристократов чувства и мысли» и «снова распинают Истину, Добро и Красоту». Но, хотя эти «белые и чистые святыни» все еще нужно «защищать от современников», — с одной стороны, от «либеральной жандармерии», с другой — от «лживого государства» и «великого зла века — статичной денежности», — «мрак» собирает все же свои «последние силы» и «в дымном тумане уже возникают новые дни».

С тех пор, как на «великую философскую борьбу» вышел «гигант» Вл. Соловьев, «осыпались пустые цветы позитивизма и старое древо вечно ропщущей мысли зацвело и зазеленело метафизикой и мистикой». На этой старой почве, вспоенной соками всей культурной истории человечества, и «взошли новые цветы — цветы символизма».

Исходя из этого положения, Блок и строит свою концепцию русского символизма, окрещенного обывательской молвой не принадлежащим ему именем «декадентство». Блок настаивает на точном смысловом употреблении этого слова и строго дифференцирует представителей «новых течений» в русской литературе, среди которых есть и собственно-декаденты — «настоящие упадочники», получившие свое декадентство с Запада и не имеющие своих самобытных корней. Характеризуя их, Блок не скупится на выражения: это — «дегенераты, имена которых история сохранит без благодарности», которые «или преднамеренно, или просто по отсутствию соответствующих талантов, затемняют смысл своих произведений» и даже порою «сами в них ничего не понимают». При этом, — пишет Блок, — «произведение теряет характер произведения искусства», «становится темной формулой, составленной из непонятных терминов».

Блок не называет при этом ни одного имени, но можно предположить, что он имел в виду в данном случае не только таких «декадентов», как анекдотический Емельянов-Коханский, но и группу участников брюсовских сборников «Русские Символисты» (1894—1895), Александра Добролюбова, раннего Коневского и, может быть, даже самого Брюсова. Во всяком случае, в заметке, которую можно условно датировать августом—сентябрем 1902 г., Блок писал:

«Отсутствие идеалов у декадентов. «Удесятеренный» Кант (может быть — не постигнутый. Постижимый ли?). Добролюбов — глава лапососания.

Брюсов уже с плюсом... Ореус [Коневской]?... Бальмонт?

Противоположность — Соловьевский лагерь»

(«Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 20—21).

В 1905 г., в рецензии о книге одного из участников раннего брюсовского кружка — А. Миропольского, Блок писал: «В творчестве Коневского и Миропольского

ского... есть общая черта, интересная, как освещение того этапа русской поэзии, когда она из «собственно-декадентства» стала переходить к символизму. Одним из признаков этого перехода было совсем особенное, углубленное и отдельное чувство связи со своей страной и своей природой» (Собр. соч., т. X, Л., 1935, стр. 275). Также и в своих отзывах о Брюсове Блок неоднократно подчеркивал, что путь Брюсова — это путь преодоления «беспочвенного декадентства» и что зрелые его сборники — «Urbi et Orbi» и «Stephanos» — служат «поучительным примером быстрого и здорового перерождения литературных тканей» (там же, стр. 229 и 283).

Но, продолжает Блок в «Дневнике» 1901—1902 гг., нужно «различать плевелы от доброго семени». Среди тех, кого обывательская молва окрестила «декадентами», есть прямые (и единственные) наследники всей многовековой, и в первую очередь национальной, русской, культуры. И они с «настоящими упадочниками» не только не имеют ничего общего, но, наоборот, знаменуют своим творчеством небывалый доселе подъем и расцвет, «воздвиженье мысли, ума, чувства и души». Одними из них владеет идея Вечной Женственности, другими — идеи модернизированного христианства, третьих волнуют «темные соблазны плоти», которая в грядущем царстве «третьего завета» должна слиться с «духом», но все это — всего лишь «разные образы» одного «вечного божества».

Эти подлинные мистики не преднамеренно и не по отсутствию таланта «затемняют смысл своих произведений», а укрывают свои «глубинные тайны», недоступные для «грубых умов и сердец», в «строгие» и «древние» «непроницаемые покровы», которые обыватель клеймит «только новым именем — именем декадентства». С «темными формулами» и «непонятными терминами» декадентов эта тайнопись не имеет ничего общего.

Это настойчивое отмежевыванье от «беспочвенного декадентства» лежит в основе всех дальнейших рассуждений Блока. Русский символизм 90—900-х годов с его точки зрения — явление вполне самобытное. Озабоченный установлением исторической преемственности символизма, Блок находит его корни в творчестве русских поэтов XIX в. — Тютчева, Фета, Полонского и Вл. Соловьева. Их он называет «великими учителями» современных символистов и, допуская порою чудовищные натяжки, пытается доказать, что в творчестве каждого из них в той или иной форме нашла выражение идея Вечной Женственности. Характерно, что и в 1904 г. Блок упрекал Бальмонта за недооценку мистики в поэзии Тютчева и Фета (см. Собр. соч., т. X, Л., 1935, стр. 220).

Выдвинутое им положение о «самобытности» русского символизма Блок наиболее четко сформулировал в конспективном плане своей статьи (см. ниже, прим. 9-е): «Определив общее, напр. франц. нов. поэзии, указав на ее отцов — определить начала нов. поэзии у нас (источники — Фет, Тютчев, Соловьев, идеи), как вполне самобытные, вызванн. требованиями нашими историч. и другими. Отделить новую поэзию вообще от частн. декад.».

Это свое положение Блок защищал и в позднейшее время, особенно в пору своего «народничества» (1907—1908 и последующие годы), когда он осознал «дрянность» западнических «кампаний» и настаивал на объявлении «бойкота новой западной литературы» («Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 88).

В сущности, концепция Блока крайне неоригинальна. Прежде всего, эстетические его представления исчерпываются прописной формулой романтизма шиллеровских еще времен: «Истина, Добро и Красота». Бесчисленные вариации ее находим у «чистых лириков» второй половины XIX в., боровшихся с «дидактической» литературой разночинцев-шестидесятников. Таковы, например, популярные стихи Фета:

Кто скажет нам, что жить мы не умели,
Бездушные и праздные умы,
Что в нас добро и нежность не горели
И красоте не жертвовали мы?



АЛЕКСАНДР БЛОК
Фотография 1903 г.
Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

(у него же «Блаженный мир любви, добра и красоты»). В теоретической эстетике формула эта во времена Блока была уже окончательно дискредитирована.

В остальном Блок выступает верным учеником Вл. Соловьева. Не говоря уже о целиком заимствованной им у Вл. Соловьева идее Вечной Женственности, выпады его против «беспочвенного декадентства» безусловно идут в известной мере также от Вл. Соловьева, от его знаменитых разгромных рецензий на брюсовские сборники «Русские Символисты» и пародий, направленных против ранних стихотворений Брюсова, З. Гиппиус.

Еще более прямое и непосредственное воздействие оказал в данном случае на Блока Мережковский. Знакомство с Мережковским и З. Гиппиус (в марте 1902 г.) сам Блок относил к числу «событий, явлений и веяний, особенно сильно повлиявших [на него] так или иначе» (автобиография). В июне 1902 г. он писал отцу: «В современном мне миру я приобрел большой плюс в виде знакомства с Мережковскими, которые меня очень интересуют с точек зрения религии и эстетики» («Письма Александра Блока к родным», Л., 1927, стр. 75). Тогда же, летом 1902 г., Блок завязал с З. Гиппиус довольно интенсивную переписку (черновики его писем см. ниже — в составе «Дневника»), о которой писал отцу: «Переписка очень интересна, вполне мистична, так что почти не выходит из круга умозрения (опять таки — современного, в духе Дм. С. Мережковского)» (там же, стр. 77—78; письмо от 5 августа 1902 г.).

Почти все размышления Блока в «Дневнике» 1902 г.— об эсхатологии, о религии и мистике, о мистике и декадентстве, о мифологии и т. д. — отмечены печатью мережковщины. Так, например, его рассуждения о «великой философской борьбе» прямо восходят к Мережковскому, который ополчился против «грубостей» материализма и «пошлостей» «удушающего мертвенного позитивизма» в книге «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». 90-е годы, — писал здесь Мережковский, — «это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при великой многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных миросозерцаний» (стр. 38).

И, наконец, даже мысль Блока о «самобытности» русского символизма могла иметь своим источником заключительную главу книги Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», где он писал, что «может быть и «декадентство» наше есть нечто родное, народное, русское — не извне, а изнутри идущее, не из Западной Европы, а из глубины, из самых кровных материнских недр русской земли» (т. II, изд. 2-е, СПБ., 1903, стр. 529). Правда, из блоковского дневника видно, что эту книгу Мережковского он читал (но, может быть, и перечитывал) летом 1902 г., а наброски его статьи, где идет речь о «самобытности» русского символизма, относятся к самому началу года, когда он еще и лично не был знаком с Мережковским. Однако, из этого не следует еще, что точка зрения Мережковского оставалась Блоку неизвестной до лета 1902 г.: он регулярно читал журнал «Мир Искусства», где в 1900 — 1901 гг. из номера в номер печаталась книга о Толстом и Достоевском.

И уже безусловно у Мережковского, и непосредственно у него, заимствовал Блок идею о «двух безднах», с которой неоднократно встречаемся в записях «Дневника» и в письмах к З. Гиппиус. Эта бредовая «идея» Мережковского, особенно подробно изложенная им в книге о Толстом и Достоевском, заключалась в постановке вопроса о «возможном соединении двух противоположных полюсов христианской святости — святости духа и святости плоти», или «верхней» и «нижней» «бездн», или Христа и Антихриста, или, наконец, богочеловека и человекобога. «Историческое христианство» усилило первый из этих «полюсов святости» — «святость духа» — в ущерб второму — «святости плоти», — между тем как в христианстве заключено утверждение «равноценности и равносвятости», «потустороннего мистического единства» того и другого (здесь, между прочим, источник замечания Блока в «Дневнике»: «Вижу и понимаю, что надо поберечь свою плоть. Скоро она пригодится»).

Апокалиптика Мережковского, представляющаяся чудовищной абракадаброй, в сущности, крайне примитивна. Сводится она к следующему: близится конец исторического процесса — «Второе пришествие»; в тысячелетнем иоанновом царстве «третьего завета», которое наступит после «Второго пришествия», «дух и плоть должны слиться воедино, из двух сделается одно: плоть станет святой духовной», или — что то же самое — обе противоположные «бездны» — «верхняя» и «нижняя» — сольются в одну, обе «правды» — «земная» и «небесная» — соединятся в одну «высшую синтетическую правду», и все противоречия, заложенные в природе и в человеке и в истории человеческих отношений, будут разрешены.

Хотя Блок и сомневался в «реальности» этого синтеза и даже пытался выдвинуть какие-то свои собственные (крайне невнятные) соображения (см., например, ниже черновик его первого письма к З. Гиппиус), — «неохристианские» идеи Мережковского произвели на него, как видно из «Дневника», сильное впечатление и в известной мере обусловили даже его эстетические и собственно-литературные мнения. В 1902 г. Блок констатирует, что искусство по самой своей природе религиозно: «Стихи — это молитвы», «источник декадентства, и классицизма, и реализма—один; имя ему—бог», «точки соприкосновения» религии с искусством—«неисчислимы», хотя (тут же оговаривается Блок) религиозный дух, выражением которого служит всякое подлинное и высокое искусство, — «далеко не строго богословский», а «туманный и мистический». Нужно сказать, что и тогда уже с этим убеждением боролся в Блоке какой-то внутренний протест художника; 2 апреля 1902 г. он записывает: «Да неужели же и я подхожу к отрицанию чистоты искусства, к неумолимому его переходу в религию?».

В эсхатологической «теории» Мережковского Блок склонен был одно время различать нечто более «объективное» и «конкретное», нежели метафизика соловьевского толка. В августе 1902 г., всецело находясь под впечатлением от писем З. Гиппиус, он писал отцу: «Сквозь известную, так называемую, «разочарованность» (выразившуюся между прочим и для моего возраста в желании «объективничать», покидая чрезмерную сказочность моего недавнего мистицизма) — все еще мне мечтается о крутом (не внезапном ли?) дорожном повороте, долженствующем вывести из «потемок» (хотя бы и «вселенских») на «свет божий». Однако, этот свет, на иной взгляд, может оказаться еще метафизичнее, еще «страннее» потемок... Вообще-то можно сказать, что мой реализм граничит, да и будет, повидимому, граничить с фантастическим («Подросток» Достоевского)» («Письма Александра Блока к родным», Л., 1927, стр. 76 — 77).

Мережковские всячески отвращали Блока от декадентства; З. Гиппиус требовала у него для печати стихов «мистических», а не «декадентских». Но в самом Блоке, несмотря на все его филиппики против «беспочвенного декадентства», ясно различимы типично «декадентские» настроения. Они отчетливо проступают и в публикуемом нами дневнике; ими были продиктованы, например, проходящая сквозь весь «Дневник» тема «двойника» (одна из центральных лирических тем молодого Блока, разрабатывавшаяся им и впоследствии), темы самоубийства, «странных и ужасных» поступков и т. д. (см., например, в «Дневнике» новеллы о Богаче и Лазаре; о человеке, разрывающем могилу, — запись от 13 сентября 1902 г. и т. д.). Эти «декадентские» настроения проявлялись и в самом быту Блока, как своего рода норма общественного поведения. Он действительно срывал на улицах объявления, о чем пишет в «Дневнике», и придавал этим (и подобным) странным поступкам какое-то особое значение, выяснять которое вряд ли необходимо.

Блок сам писал З. Гиппиус, что «разрежает свою сгущенную атмосферу жестокой арлекинадой». Может быть, именно эту «арлекинаду» Блок и называл своим «мистическим реализмом», граничащим с фантастикой Достоевского (которым он, кстати, в это время очень увлекался). Нужно сказать, что всяческая «арлекинада» пользовалась успехом не только в кругу декадентов, но и в кругу мистиков-соловьевцев.

Гротескные характеристики и описания в «Дневнике» Блока — не случайны.

Гротеск был одним из основных художественных приемов раннего Андрея Белого («Симфонии»), да и самого Вл. Соловьева, в творческом методе которого двупланность, или попросту двусмысленность, играла очень значительную роль (см. хотя бы знаменитую поэму «Три свидания»). И в быту Вл. Соловьев любил всяческий гротеск, «арлекинаду» (об этом писал Блок в статье 1910 г. «Рыцарь-монах»). Но это — особая большая тема, далеко выходящая за рамки данного предисловия. Заметим здесь только, что декадентские настроения Блока сказались и в самом стиле его «Дневника», в том «эзотерическом» мистико-декадентском жаргоне, на котором он написан, в его фразеологии («Имею ли я мировое право не творить ужасного?»).

Блок очень скоро разочаровался в рассудочной, схоластической мистике и апокалиптике Мережковского и вернулся к своему «сказочному мистицизму», пусть менее «конкретному», но несравненно более эмоциональному, открывавшему перед ним значительно более широкие творческие перспективы. Крупную роль в этом отходе Блока от Мережковского сыграло его сближение с Андреем Белым и группой друзей Белого.

Уже 26 сентября 1902 г. Блок писал отцу: «На днях я провел два дня... у Мережковских... Разговоры были, разумеется, довольно отвлеченны — об Антихристе и «общем деле»... Впечатление мое от самих доктрин Мережковского затуманилось еще более, и я уже совсем не могу ничего ни утверждать, ни отрицать, а потому избрал в этой области роль наблюдателя с окраской молчаливого мистицизма» («Письма Александра Блока к родным», Л., 1927, стр. 79—80).

Можно предполагать, что Мережковских Блок имел в виду в стихотворении «Лицемеры», написанном 16 ноября 1902 г.:

Ушел я в белую страну,
Минуя берег возмущенный,
Теперь их голос отдаленный
Не потревожит тишину.

Они настойчиво твердят,
Что мне, как им, любезно братство,
И христианское богатство
Самоуверенно сулят.

. . . . . . . . . . . . . .
Я кинул их на берегу.
Они ужасней опьяненных.
И в глубинах невозмущенных
Мой белый светоч берегу.

Несколько позже, 26 декабря 1902 г., Блок писал Л. Д. Менделеевой: «То, что в прошлом году воспринималось с болью и ожесточением, теперь чище и светлее.... Жизнь светлая, легкая, прекрасная. К счастью, мы переходим из эпохи Чеховских отчаяний в другую, более положительную: «мы отдохнем». И это правда, потомучто есть от чего отдыхать: перешли же весь сумрак, близимся к утру. Чего только не было — и романтизм, и скептицизм, и декаденты, и «две бездны». Я ведь не декадент, это напрасно думают. Я позже декадентов. Но, чтобы мне выйти из декадентства, современного мне, затягивавшего меня бесформенностью и беспринципностью, нужно было... встретить то пленительное, сладостное и великое, что заключено в Тебе» (неопубликованное письмо).

В дальнейшем разочарование Блока в «теориях» Мережковского укреплялось все больше и больше (см. заметку от 13 декабря 1902 г., приложенную нами к «Дневнику» — ниже, стр. 356) и в 1903 г. определилось с полной четкостью. «Чувствую переход от мистической запутанности к мистической ясности», — писал Блок отцу в апреле 1903 г. Письма его за 1903 г. пестрят выпадами против кружка «Нового

Пути» — журнала, организованного Мережковскими в качестве неофициального органа религиозно-философского общества, основанного в конце 1901 г. по инициативе тех же Мережковских, В. Розанова и Н. Минского в целях установления контакта с кругами духовенства — на почве «единой христианской истины». «Новый Путь» меня не слишком жалует, как и я его», — сообщал Блок отцу.

Здесь особенно порицали Блока за соловьевство, считая, что Вл. Соловьев «устарел» и что «надо уже итти дальше». З. Гиппиус, между прочим, «не сочувствовала» свадьбе Блока, находя в ней «дисгармонию» с его стихами. По этому поводу Блок писал отцу: «Трудно уловить совершенно рассудочные теории, которые Мережковские неукоснительно проводят в жизнь, даже до отрицания реальности двух непреложных фактов: свадьбы и стихов (точно который нибудь из них не реален!). Главное порицание высказывается мне за то, что я, будто бы, «не чувствую конца» («Письма Александра Блока к родным», Л., 1927, стр. 86).

«С каждым новым вывертом Мережковских» Блок все более убеждался и наконец в августе 1903 г. (отчасти под влиянием писем Андрея Белого) «вполне и окончательно почувствовал», что «Новый Путь» — «д р я н ь» (там же, стр. 92). Схоластика Мережковского представляется теперь ему «тьмой»; по всем своим идеям и настроениям он тяготеет к «чистой, белой, древней Москве», к тамошним соловьевцам, проявлявшим глубокий квиетизм ко всякой общественности, в том числе и «неохристианской», и настроенным довольно враждебно по отношению к кружку «Нового Пути».

В дальнейшем Блоку, как известно, удалось преодолеть не только мережковщину, но и соловьевщину. В августе 1905 г. он пишет Евг. Иванову, что сейчас он «дальше, чем когда-нибудь от религии», а в январе 1906 г. доказывает, что «религиозное искусство» есть только «переходная форма» и что «истинное искусство в своих стремлениях не совпадает с религией» («Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 55). А в 1908 г. Блок вынес окончательный приговор в свое время увлекшей его идее Мережковского о «соединении двух бездн», назвав эту идею «л о ж ь ю, мертвечиной, симметрией» (Собр. соч., т. X, Л., 1935, стр. 158).

К этому времени уже окончательно определился разлад Блока с его былыми «друзьями» и «покровителями», под знаменами которых он начинал свой писательский путь. Для Мережковского и ему подобных годы реакции, последовавшей за разгромом революции 1905 г., были годами полнейшего интеллектуального отупения и застоя, для Блока — годами мучительных тревог за настоящее и будущее России и русской литературы, годами его колоссального творческого роста. Именно в эти годы Блок твердо вступает на путь решительного преодоления глубочайших и казавшихся неразрешимыми противоречий своего миросозерцания.

Поэт, отравленный всеми ядами рафинированной буржуазной культуры, долго остававшийся в плену декадентства и эстетизма, долго блуждавший в туманах всяческой метафизики и поповщины, вырастает в большого художника, подлинного и честного, страстно ненавидящего «позорный строй» буржуазного общества, художника, живущего идеями долга, правды, справедливости, идеями верности и служения своей родине и своему народу.

Ранний «Дневник» Блока — документ большого литературно-биографического значения. Но значение это по преимуществу негативное. «Дневник» свидетельствует о том, с каких далеких позиций пришел Блок к своему классическому третьему тому, к «Возмездию» и к «Двенадцати».

Исторические судьбы Блока и русского символизма не совпадают. Блок стал одним из крупнейших русских поэтов помимо и вопреки идейно-художественной теории символизма. Но для того, чтобы понять направление и известную закономерность трудного и противоречивого творческого пути Блока от «Стихов о Прекрасной Даме» до «Двенадцати», нужно знать все этапы этого пути. Для историко-литературного освещения первого периода творчества Блока публикуемый «Дневник» является безусловно важным источником.

## [ДНЕВНИК]

6 декабря 1901. Спб.

Недосказанной речи тревогу
Хороню до свиданья в ночи.
Окна терема — все на дорогу,
Вижу слабое пламя свечи.

Ждать ли поздней условленной встречи.
Знаю — юная сердцем в пути.
Ароматом неведомой встречи
Сердце хочет дрожать и цвести.

В эту ночь благовонные рóсы,
Словно влажные страсти слова,
Тяжко лягут на мягкие косы —
Утром будет гореть голова...

Но несказанной речи тревогу
До свиданья в ночи — не уйму.
Слабый пламень глядит на дорогу,
Яркий пламень дрожит в терему [1].

*

26 декабря <1901>

День вечерел. Знакомые туманы
Сходили с гор на пажити мои.
Вдруг в синеве дохнули ураганы —
Нездешних тайн холодные струи.
И ночь гремела тысячью созвучий...
. . . . . . . . . . . . . [2]

*

27 дек[абря] 1901. Спб.

Я раздвоился. И вот жду, сознающий, на опушке, а — другой — совершаю в далеких полях заветное дело. И — ужасный сон! — непостижно начинаю я, ожидающий, тосковать о том, совершающем дело и о совершенном деле...

*

27 дек[абря]

Хоть и не вышло, а хорошая мысль стихотворения: убийца-двойник — совершит и отпадет, а созерцателю-то, котор[ый] не принимал участия в убийстве, — вся награда. Мысль то сумасшедшая, да ведь и награда — сумасшествие, которое застынет в сладостном созерцании совершенного другим. Память о ноже будет идеальна, ибо нож был хоть и реален, но в мечтах — вот она великая тайна... [3]

*

Вставка к стих[отворению] 27 дек[абря] 1901 г. (Спб.)

(после второй строфы)

Я ждал тебя — во мне лежали тайны,
А ты — вдали, в синеющих полях,
Мой бедный друг, свершитель мой случайный,
Что понял ты в причудливых цветах?

Ты совершил, но знал ли ты, безумный,
Что за тобой следит моя тоска,
И этот сон — и праздничный и шумный —
Тебе — мечта, светла, но далека.

дальше — строфа 3-я [4].

Не омраченный дух пришел для лучшей доли
Тоскующую тайну поутру.
И день иной родится в светлой воле
И легкий бред уйдет в ином миру.

Следующий очерк не содержит в себе чего-нибудь строго-цельнаго. Это — причуда от наболевшей души, которая стремится защитить от современников былые и чистые святыни. Кроме того — это труд, малый, но вдохновенный — его-то желаю я оставить по себе, кроме песен. Мне недолго жить, потому что тебя на земле уже не вернуть. Это почти что так, — и потому скоро немыслимо и необходимо исследовать за другими поворотами. Пускай же останутся песни и причудливый бред необычной души.

Ал. Блок

Спб.
11 янв. 1902

СТРАНИЦА ДНЕВНИКА АЛЕКСАНДРА БЛОКА 1901—1902 гг. С НАБРОСКОМ СТАТЬИ О ДЕКАДЕНТСТВЕ

Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

*

29 декабря

Я прокрадусь ночью сонной
К изголовью утомленной
Вечной суетностью дня.

Там незримый, неизбежный
Мертвый голос вьюги снежной
Посетит меня [5].

*

29 декабря. 1901. Спб.

Вот в эту минуту я настолько утончен и уравновешен, что смогу завещать. Складываются в одно местечко (страшная близость яви и сна, земли и неба!) — укромненькое—все бумаги (и эта) и иные книги. Первое место— Сев[ерные] Цветы — не за содержание, а за то, что несет на страницах кресты [6]. А спросить у ——— *. Потом — стихи Соловьева. Мои стихи прошу уложить туда-же — и еще кое-что. Теперь с этим покончено — и пусть всё сохранит, кто нуждается, а, кому понадобится, не отдавать, за исключением ——— *, что выяснится позже написания этих строчек.

Мы все, сколько нас ни есть, здоровые и больные, сильные и дряхлые, голубые и розовые, черные и красные, остановились на углу знакомой и давно нами посещаемой улицы и условились выкинуть штуку единодушно и мудро-красиво. И все согласились, а кто и не хотел — подчинился. Нас не два старика только [7], а есть и молодые и зрелые. Сильные то и взяли верх пока. — А перед совершением подвига оставляем мы это завещаньице, кому понадобится и просим о нас не крушиться, зане мысли наши — умные, чувства наши — глубокие, а поступки наши — сильные. Были среди нас Пьеро, а есть и матросы и китайские мыслишки, а руки у нас набиты женскими безделушками. Польза таковых в скором времени обнаружится. Все мы — недурные актеришки, а игрывали, бывало, порядочно и Гамлета. Нет у нас гения отеческого, зато с современностью очень соприкасаемся. Отцы громили нас, а теперь проклянут (ли?), восплачут (ли?). — И всё это перед нами еще туманится, а всего для нас лучше — вот что: бледные, бледные смотрим мы, как трава кровью покрывается и кровью пропитывается ткань — тоненькая, светленькая, летненькая. И всё покоится в бровях и ресницах Белая и Страшная — всё также брови подняты и бледно лицо. И тут-то начнется. Тут-то проникнем.

Бежит, бежит издали облако. Страшна родителей кара. Позднее будет раскаянье.

А того и не будет.

*

7 января 1902

Однажды в тот час, когда воздух начинает становиться незаметно влажным, и теплый ветер приносит особенно пряные ароматы душистых трав, — в поле шел грустный человек с телом Лидийского юноши Диониса, с лицом кающегося аскета. Река, безмолвная днем, смутно запевала какую-то тоскующую песню, точно струи ее возвращались к родному сумраку, освободившись от тягостных прямых лучей солнца. И не одни речные струи сбрасывали иго дня, — деревья посвежели, трава потянулась, цепкая и благоуханная, земля тайно дрогнула, и за ней дрогнули все жизни — и жизни птиц, и жизни четвероногих, и жизнь грустного человека с телом Диониса.

---

* Черта в рукописи.— *Вл. О.*

*

10 января 1902

Приходит время, когда нужно решить так или иначе (потомучто ποικιλῳδὸς Σφίγξ * не может ждать в вечности). Вспоминая всё — воплащая всё—закрепляя всё—видишь конец. Теперь именно тянется та ужасающая, загадочная, переворачивающая душу часть жизни, которая предшествует неизгладимому, великому; «все нити порваны, все от[к]лики — молчанье» [8].

*

## <НАБРОСОК СТАТЬИ О ДЕКАДЕНТСТВЕ> [9]

<Декабрь 1901—Январь 1902>

Не омраченный дух прими для лучшей доли
Тоскующею тенью поутру.
И день иной родится в свете воли
И легок будет труд в ином миру [10].

Следующий очерк не содержит в себе чего-нибудь стройно-цельного. Это — критика от наболевшей души, которая стремится защитить от современников белые и чистые святыни. Кроме того — это труд, малый, но вдохновенный — его-то желаю я оставить по себе, кроме песен. Мне недолго жить, потомучто «тебя на земле уж не встречу» [11]. Это почти так, — и потому скоро. неминуемо и необходимо исчезнуть за дорожным поворотом [12]. Пускай же останутся песни и крики, — «бред неопытной души».

Ал. Блок

Спб. 11 янв[аря] 1902

И снова накануне передачи в святые руки, в святые чувства, в святые мысли, — раскрывается заглавная страница Ф. Тютчева — тонкое лицо, портрет, рисованный Аполлоном [13] (кстати — ?).

Я прежде выскажусь.

Всё было ясно. «Передо мной кружится мгла» [14]. И боли мимолетной не чуял. Но странно — однажды проснулось что-то земное, лодка стукнулась о берег. И уже несколько дней нестерпимая тяжесть.

Мне эту девственную нежность
В глазах толпы оставить жаль [15].

Далеко поет земля, — близко слышится песня — и подступает к горлу.

* * *

Лирическое настроение тогда и будет, когда из вдохновеннейших строк бегут вдохновеннейшие отклики.

---

Стихи — это молитвы. Сначала вдохновенный поэт-апостол слагает ее в божественном экстазе. И всё, чему он слагает ее,— в том кроется его настоящий бог. Диавол уносит его — и в нем находит он опрокинутого, искалеченного,— но всё милее,— бога. А, если так, есть бог и во всем, тем более — не в одном небе бездонном, а и в «весенней неге» и в «женской любви» [16].

Потом чуткий читатель. Вот он схватил жадным сердцем неведомо полные для него строки и в этом уже и он празднует своего бога.

Вот таковы стихи. Таково истинное вдохновение. Об него, как об веру, о «факт веры», как таковой, «разбиваются волны всякого скептицизма» **. Еще, значит, и в стихах видим подтверждение (едва ли нужное) витания

* Темнословный (буквально: поющий загадочное) сфинкс.

** Слова Ф. Ф. Зелинского в кавычках [17]. (Позднейшая помета Блока на полях рукописи. — *Вл. О.)*

среди нас того незыблемого бога, Рока, Духа..., кого жалким, бессмысленным и глубоко-звериным воем встретили французские революционеры, а гораздо позже и наши шестидесятники.

«Рече безумец в сердце своем: несть бог».

---

Когда раздались нечеловеческие вопли грубого либерализма и «либеральная жандармерия» (она отличается от консервативной тем, что первая регулируется правом и государством, а вторая — произволом фанатиков и глупцов) стала теснить ἀριστοκρατ'ов * чувства и мысли и снова распинать Истину, Добро и Красоту,— старые силы вышли из тумана, «в дымном тумане» возникли «новые дни» [18].

На великую философскую борьбу вышел гигант — Соловьев (которого «дождался»-ли его «заветный храм» [19]?). Осыпались пустые цветы позитивизма и старое древо вечно ропщущей мысли зацвело и зазеленело метафизикой и мистикой. Страницы новых учений озарились неудержимым потоком любовного света, — перед ним-же все демоны «вверх пятами» закружились во мгле. Всё это дело любви совершалось, пока лживое государство воздвигало гонения на фанатиков и богохульников, которые злобились и свирепели.

---

В минуту смятенья и борьбы лжи и правды (всегда борются бог и диавол — и тут они-же борются) взошли новые цветы — цветы символизма, всех веков, стран и народов. Заглушенная криками богохульников, старая сила почуяла и послышала, как воспрянул ее бог, — и откликнулась ему. К одному вечному незыблемому камню бога подвалился и еще такой камень— «в предвестие, иль в помощь, иль в награду» [20].

Это была новая поэзия в частности и новое искусство вообще. К воздвиженью мысли, ума присоединилось воздвиженье чувства, души. И всё было в боге.

---

Есть люди, с которыми нужно и можно говорить только о простом и «логическом» — это те, с которыми не ощущается связи мистической. С другими — с которыми всё непрестанно чуется сродство на как[ой]-бы ни было почве — надо говорить о сложном и «глубинном». Тут-то выяснятся истины мира — через общение глубин (см. Брюсов) [21].

---

Весна январьская — больше чаянье и чуянье весны, чем сама весна — затрепетала и открыла то, что не ясно и не сильно еще носилось над душой и мыслью [22]. Было только

Порой легко, порою больно
Перед тобой не падать ниц [23].

Когда сумерки зимы сходили медленно, медленно-же явились из мрака младые были прошедших дней, и ветер принес издалека песни весенней язык [24]. Лебединая песня — и уже тогда понял я — ризы девственные [25].

Ты ли это прозвучала
Над тёмнеющей рекой?
Или вправду отвечала
Мне на крик береговой? [26].

И всё ждал видения, ждал осени. А не было еще. Иначе зазвучало и иначе откликнулось. А что-то откликнулось. Или только кажущееся?

---

* Аристократов.

Неверующему можно сказать:

Остановись! Ужель намедни,
Безумец, не заметил ты... [27].

---

Все бранят современную литературу.

Проходят дни и сны земные —
Кого их бренность устрашит.

Пускай бранят, —

Но плачет сердце от обид,
И далеки сердца родные [28].

Где-же вы, родные сердца, отчего вас так мало, отчего вы не пойдете за чистым, глубоким, мож[ет] быть частями «безумным», зато частями открывающим несметные сокровища «глубинных» чувств и мыслей, — когда вы тысячами влачитесь за великим злом века, за статичной денежностью?

(ἀπάθεια — συμπάθεια) *

Выступая на защиту, я крещусь мысленно и призываю ту великую Женственную тень, которая прошла передо мной «с величием царицы» [29] — и воплотилась в звенящей бездне темного мира.

---

Есть два рода литературных декадентов: хорошие и дурные; хорошие — это те, которых не следует называть декадентами (пока только отрицательное опред[еление]); дурные — те, кому это имя принадлежит, как по существу, так и этимологически. Заранее оговорившись относит[ельно] терминов, легче разобраться. Будем же понимать под словом декадент то, что это слово значит, — именно: упадок, ибо другие значения, навязываемые ему (отчего это происходит — скажу ниже), очевидно совершенно нелепы.

Назв[ание] декад[ент] прилепляется публикой ко всему, чего она не понимает. Это — факт очень обыкновенный и доказывающий только (еще раз!), что на «большую публику» следует махнуть рукой. Но есть люди, стоящие выше «современной aurea mediocritas» **, — и тем-то из них, кто всетаки, часто просто не вникая в суть и не разбирая, прилепляет удобное по краткости и бранчивости звуков слово к нелюбимым произведениям известного рода — им то пора разобрать и определить и выяснить свои мысли. Наша литература (к чести ее) очень мало за себя заступается, а на брань Бурениных [30] не обращает внимания, что имеет одну дурную сторону: публика-то так и остается в неведении относит[ельно] литературных родов настоящего времени, и всё мешает в одну кучу (чему, кстати, очень способствуют настоящие «упадочники», дегенераты, имена которых история сохранит без благодарности).

---

Декадентство — «décadence» — упадок.

Упадок (у нас?) состоит в том, что иные или намеренно, или просто по отсутствию соответствующих талантов, затемняют смысл своих произведений, причем некоторые сами в них ничего не понимают, а некоторые имеют самый ограниченный круг понимающих, т. е. только себя самих; от этого произведение теряет характер произведения искусства и в лучшем случае становится темной формулой, составленной из непонятных терминов — как отд[ельных] слов, так и целых конструкций ***.

---

* Бесстрастие — сострадание.

** Золотой посредственности.

*** К этому абзацу относится следующая выноска Блока: «Верлэн, стр. 11 — Вечная женственность. Мережковский, русск[ая] литерат[ура], стр. 37 — 43» [31].

Человек, утончаясь, чувствует потребность прикрыть тайну своего существования, слишком ярко и обнаженно им ощущаемую; оттого совсем не чуждаясь дня в своей т. н. «положительной» деятельности, — он ищет ночи для своих вдохновений, сумрака для своих надежд; — потому-то глубины наших современных поэтов укрываются порой в непроницаемые одежды. Напрасно искать осязаемого в этих глубинах *. <Толпа может лишь бесноваться перед глухой стеной, скрывающей вечное и неумолимое божество; это божество всегда было далеко от невежд, никогда они не могли ни проникнуть в его тайну, ни познать его; непроницаемые покровы, открывавшиеся только мудрости или вдохновению, всегда безнадежно опускались перед грубостью умов и сердец. Теперь клеймят как издревле эти строгие, древние покровы только новым именем — именем декадентства.

Вот — чисто мистическая постановка основного вопроса; она открывает обширные перспективы в сторону всяческого прославления того, что ныне подвергается неразборчивой хуле. Другая, прямо противоположная, а потому равно необходимая, точка зрения на это крупное явление современности (лучше сказать — современное видоизменение вечного и живого начала) будет состоять в различении плевелов от доброго семени и в уличении тех, кто, неприметно укрываясь в чистых струях прозрачного потока, мутит его воды и нарушает строй их мерного течения к «прекрасной неведомой цели». Эта точка зрения должна поднять цветущие покровы, скрывающие всю чахлость разврата и отряхнуть, таким образом, ветхую чешую грязных красок; тогда «с прежней красотой» перед нами явится «картина гения» [32]. Этот гений — само божество, непостижимое для глупцов, но проникающее всех, достойных проникновений; оно-то подвигло своих бедных детей претерпеть гонения, воздвигнутые на них ныне; оно-то «в разных образах» владеет сердцами своих Апостолов. Над одним простерлось Светл[ое] Существо — «Женственная Тень». Другой еще горит глубокими ранами божественного Учителя. Третьего волнуют темные соблазны, над которыми, как над всякой «черной глыбой», скоро вознесутся «лики роз» [33] и брызнет ослепительный неиссякающий Свет. Все Апостолы — уже уготованы на жертву, и будут распяты «вверх пятами», как ранний святитель [34]. Но дальше ждет их то великое и непостижимое слияние с прежним источником и страданий и просветлений, которым теперь лишь изредка и бледно тревожат их боги «в пророческих снах» [35] и всетаки—тревожат—«в предвестие, иль в помощь, иль в награду» [36]. Здесь уже всё равно — залетит ли в их «сумрак» «с зеленеющих полей» Психея [37] или сойдет на них божественный «экстаз» Плòтина и Соловьева.>

---

В то время как души большинства продолжали коснеть в тяжелом и смрадном невежестве, составляя твердую и благодатную почву для посева всякого рода злых семян,— дýши лучшей части человечества утончились в горниле испытаний времени и культуры; никогда не умрет человеческий дух, границы его возвеличению лежат еще вне нашего познания; теперь — среди всех «бурь и бед и мыслей безобразных» почуялось новое веяние, пускают ростки новые силы; <и в небывалых прежде блаженных муках начинает рождаться новое, еще неведомое, но лишь смутно пока чувствуемое. Это всё—дело Вечного бога. Мы еще только смотрим, содрогаясь, и смутно ждем конца. Кто родится — бог или диавол — всё равно; в новорожденном заложена вся глубина грядущих испытаний; ибо нет разницы — бороться с диаволом, или с богом — они равны и подобны; как источник обоих—одно

---

* Здесь и в дальнейшем в угловые скобки заключен текст, в рукописи вычеркнутый.— *Вл. О.*

Простое Единство, так следствие обоих — высшие пределы Добра и Зла — плюс-ли, минус-ли — одна и та же Бесконечность.

«Парадоксальность» этих верований не будет служить помехой анализу темы; но, так как сама тема требует скорее субъективного метода, потому-что трактует о том, что лежит далеко за пределами точных знаний, — она не может обойтись без самоосвещения и самосближения с религиозными основами ее автора; тем более, что верования, выраженные выше, как мне кажется, совсем не лишены того самого туманного и мистического, далеко не строго богословского духа, которым проникнута и вся тема.> Точки-же соприкосновения «глубинной» религии с «глубинным» искусством — неисчислимы. В пример можно привести несомненное как внутреннее, так и внешнее сходство между богослужебными обрядами вдохновенных иереев и игрой на сцене вдохновенных актеров; ибо и священнослужитель олицетворяет Христа, и актер совершает свою литургию.

Близость между богом, которому покланяются и духом, который покланяется, становится очевидной в нашей недавней поэзии. Тоскование всегда предполагает желание соединения — какую-то неудовлетворенную отделенность, порывание или непрерывное стремление воссоединиться; одним из великих парадоксов, которым живут ищущие, можно считать то, что нет бóльшей близости, чем наибóльшая отделенность, нет бóльшей тоски, чем наибóльшая радость. И в нашей поэзии неутолимейшее желание часто равно совершенному успокоению, величайшая радость — непрестанному тоскованью. <Всё восходит к одной вершине, и на ней то уж не можем мы, дети земли, различить наших здешних противуположностей.

Вот — глубочайшее откровение. Тайна его сознана теперь, как никогда, умами и сердцами, обострившимися до последней степени. Это «инфернальность» изв[естного] рода — «созерцание двух бездн», доступное недавним избранникам. На фоне этой «всерадостной» тайны выписывают они свои порой безумные, порой дышащие неведомой силой иероглифы. Но не в безумцах ожидаемые силы.> Мы-же будем говорить только про главнейших из тех, кому, по словам поэта:

Сквозь прах земли
Какой-то новый мир мерещился вдали,
Несуществующий и вечный [38],

кто из самого «несуществования» извлек для себя цветущее бытие и ликовал в чаяньи грядущего. За этими незыблемыми столпами уже начинается бесконечное, неисчерпанное море их духовных детей: <море, где враги станут друзьями, когда спадут «ветхой чешуей» ненужные злые краски.>

«Волна в разлуке с морем
Не ведает покою» [39].

Всякая живая волна сольется с другой воедино, когда «свершит» круг, который «очертили» ей боги [40]. А всё мертвое отпадет. «И будет падение его великое». И враги дружественно протянут друг другу руки с разных берегов постигнутой бездны, когда эти берега сольются «в одну любовь» [41].

---

Великие учители — Тютчев, Фет, Полонский, Соловьев пролили свет на «бездну века», о которой я сейчас говорил. Тютчев, как ранний по времени, встретился еще с романтизмом в духе Шиллера и Жуковского, и со славянофильством Хомякова и прочих. Есть в нем и Байрон — Лермонтов:

Я очи знал — о эти очи...
. . . . . . . . . . . . . .
Как наслажденье — утомленный
И как страданье — роковой [42].

Не в этом его великая сила; Тютчев — один из тех, кто приготовил нам пышность встречи грядущих откровений; на рубеже этой встречи встали его последователи (во времени) — Фет — зрелый и мощный, Полонский — отрок, не знающий своих сил. Владимир Соловьев сделал в том направлении, о котором мы говорим, больше всех. Мы не имеем до сих пор равной и подобной глубины и затишья, уготованных для рождения С-нами-бога (Иммануэля) [43].

Когда Тютчев вышел «бросать живительное семя» «рукою чистой и невинной» [44],

Ночное небо так угрюмо
Заволокло со всех сторон [45] —

Таково было небо поэзии, ибо то были 60-ые года, время положительного неведения. И вот отрывок стих[отворения] Тютчева, напис[анного] в 1865 году:

Как по условленному знаку,
Вдруг неба вспыхнет полоса,
И быстро выступят из мраку
Поля и дальние леса!
И вот опять всё потемнело,
Всё стихло в чуткой темноте,
Как бы таинственное дело
Решалось там — на высоте.

Отголосками «таинственного дела» на высоте явились на земле внизу первые значительные зародыши русского декадентства (говорю — первые значительные, потомучто, увы! — как это ни странно «публике» — декадентство в самом неподдельном виде встречается и — horribile dictu! * — у Вергилия — см. «Bucolica»). Примером ярко декадентского настроения могут служить стихотворения ** «Безумие» и «Весь день она лежала в забытьи». Первое напоминает современную живопись — какое-то странное чудовище со «стеклянными очами», вечно устремленными в облака, зарывшееся «в пламенных песках». Второе — ясное искание «глубинных» чувств в звуках летнего дождя, в веселом шуме листьев — рядом с ликованьем природы — «она», вся погруженная в «сознательную» думу, вся покрытая тенями — вечная смесь «зимы и лета», только не освещенная «взором очей».

Откуда же черпал этот уже явный декадент свои вдохновения. Ответ прост. Он, как все, сильные и слабые, молодые и старые, веселые и грустные,— ждал голосов из вечности, был близок к Золотому Веку, терялся мечтой в лучезарности прошлого. И он, как Фет, как Соловьев,

Под Скифской вьюгой снеговою
Свободой бредил золотою
И небом Греции своей [46],

не той Греции, которая кипела исторической жизнью, мыслью, творчеством, не той, которая породила гениев действительности, — а той, которая мечтается в таинственные часы, той Греции, которую благодарные потомки отвлекли от суеты земли, в которую нам привычно углубляться, как в мечту Золотого Века, быть может, никогда не существовавшего, бесконечно отдаленного, но всё прекрасного и вполне недоступного толпе, потомучто

«Он страшен им, как память детских лет».

Это — та страна, в которой нет «болезней, печали и воздыхания» [47].

* Страшно сказать.
** У Тютчева. — *Вл. О.*

Она-то снится всякому избраннику, то смутно, то явственно, как что-то бесконечно дорогое; утрачивая с ним связь, утрачиваешь жизнь. Моисею, коснеющему в пустынном Мидиане,

Смутно видятся чертоги,
Где солнца жрец меня учил
И размалеванные боги
И голубой златистый Нил [48].

То был храм его юности; Вождь Израиля «расцвел» лишь тогда, когда вернулся к своему храму в «неопалимой купине» [49].

Таким образом, источник и декадентства, и классицизма, и мистицизма, и реализма — один; имя ему — бог. А связь четырех указанных вещих поэтов заключается в том, что свои вдохновения черпали они из того источника божия, который не открывался другим (ибо иначе не было бы разницы

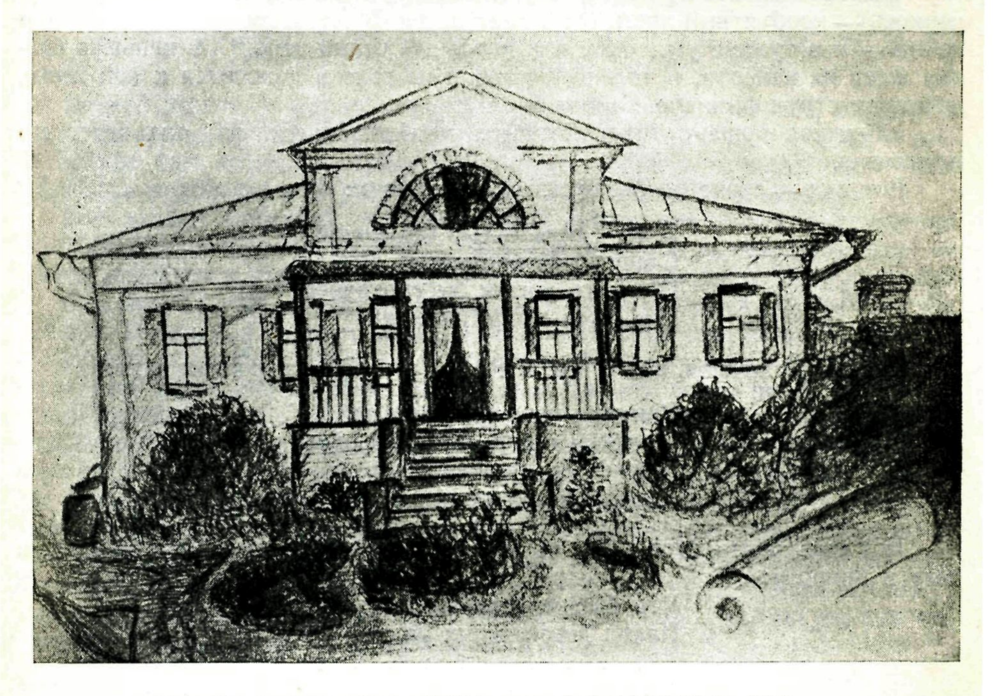


РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА: ДОМ В ШАХМАТОВЕ, 1898 г.
Собрание М. А. Бекетовой, Ленинград

между Шекспиром и Фетом). А источник их «декадентства» берет свое начало там же, где все другие источники, ибо всё восходит к одной вершине. «Новое» направление Тютчева сказывается не в одних двух приведенных стихотворениях, а также и в том, например, что этот, порою яростный публицист, поднимался до бесконечно чистого лиризма, неподражаемой кристальности. Это возможно лишь для того, кто познал неизмеримую разницу между «суетой беспощадною» и «благодатною тишью», когда

Все порывы и чувства мятежные,
Злую жизнь, что кипела в крови,
Поглотило стремленье безбрежное
Роковой беззаветной любви [50].

У Тютчева:

Но мне не страшен мрак ночной,
Не жаль скудеющего дня.

Лишь ты, волшебный призрак мой,
Лишь ты не покидай меня!
Крылом своим меня одень,
Волненье сердца утиши,
И благодатна будет тень
Для очарованной души [51].

Этот призрак, эта «тень Ангела, прошедшая с величием царицы» [52] — была великой женственной тенью:

Воздушный житель может быть,
Но с страстной женскою душой [53].

Так связал поэт небо и землю — легко и безболезненно. Ибо дана была ему власть — вязать и решать, как Апостолу; и «на сем камени» воздвиглась церковь — необъятный храм. Он белеет перед Соловьевым во всю его долгую жизнь — и в тумане утреннем, и в холодный белый день [54]. А меньшая братия ждет на паперти, и только смутно и из далека доносится к ней пение, долетают струи фимиама (Минский) [55].

«Женская душа» стихов Тютчева необычайно сильна, она ведет его неуклонно.

Вот она — страстно бьющаяся в прошедшем:

И ты с веселостью беспечной
Счастливый провожала день...
И сладко жизни быстротечной
Над нами пролетала тень [56].

Вот она, утихшая, вся белая, в сонной дымке, в журчаньи воды:

Приутих наш круг веселый,
Женский говор, женский шум,
Подпирает локоть белый
Много милых сонных дум [57].

Вот она, опять страстная, но уже всюду царящая — она объемлет и деву и природу:

Что бледнея замирает
Пламя девственных ланит?
. . . . . . . . . . . .
Сквозь ресницы шелковые
Проступили две слезы...
Иль то капли дождевые
Зачинающей грозы? — [58]

И, наконец, вот она, незримая, но несомненная; ею проникнуто все стихотворение «Еще шумел веселый день». Оно кончается словами:

И мне казалось, что меня
Какой-то миротворный гений
Из пышно золотого дня
Увлек незримо в царство теней.

Неисправимый романтик еще не мог опрокинуться над бездной, которую видел и ведал. Вечно нежная гармония помешала ему лицезреть весь ужас тайны этой самой женственной души, ужас, который он всетаки смутно чуял:

Но есть сильней очарованье:
Глаза потупленные ниц...

. . . . . . . . . . . . .
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огнь желанья... [59]

Эта вторая бездна, которую так страшно и упоительно раскрывает В. Брюсов:

Мы шли, глядя друг другу в очи,
Встречая жданные мечты,
Мгновенья делались короче,
И было в мире — я и ты [60],

бездна, которую ныне уже нельзя миновать иначе, как перейдя через нее и которую перелетел на крыльях лебединых Соловьев [61]:

Власть ли роковая или немощь наша
В злую страсть одела светлую любовь, —
Б[удем] б[лагодарны], м[иновала] ч[аша],
С[трасть] п[ерегорела], м[ы] с[вободны] [вновь] [62]

Эту то бездну отчаянья, самоубийства и высокого восторга, цветущего в горниле душевных старостей *, миновал светлый, невинный и чуждый греха Тютчев. Она мелькнула перед его великой душой и, не задев ее, отошла к будущим поколениям. Отравленную чашу пьют наши современники.

Вот далеко неполный, несовершенный очерк некоторых вдохновений Тютчева. Мы спешим бросить его, совершившего всё положенное ему «в земном пределе» и перейти к более близкому и более осязаемому величию.

Фет, как Тютчев, страстно грезил «небом Греции своей» [63], как Тютчев, постигал природу в полной отделенности. Довольно сравнить Тютчевское «Тихой ночью, поздним летом» и Фетовское «Прозвучало над ясной рекою», или «Зреет рожь над жаркой нивой». Кто из них более велик в этом — пускай решают другие. Но в том, другом, пророческом — Фет больше Тютчева. Ибо Фет ощутил и ясно воплотил то, что еще смутно грезилось Тютчеву. Громадный шаг отреченья, на который не решился Тютчев, оставив себе теплый угол национальности или романтически спокойного и довольно низкого парения, — этот шаг сделал Фет. Он покинул «родимые пределы» и «покорный глаголам уст» божиих двинулся «в даль туманно-голубую» «от Харрана, где дожил до поздних седин и от Ура, где детские годы текли» [64]. И шел, «как первый Иудей», и терял свою цель, и снова находил ее, как он, и молился чужим богам «с беспокойством староверца» [65].

Когда мои мечты за гранью прошлых дней
Найдут тебя опять за дымкою туманной,
Я плачу сладостно, как первый Иудей
На рубеже земли обетованной [66].

Потомучто не жалел детских игр и детских снов, так сладостно и больно возмущенных вечно-женственной Тенью [67].

Идея Вечной Женственности уже так громадна и так прочно философски установлена у Фета, что об ней нельзя говорить мало.

В критическом очерке, посвященном Полонскому, Вл. Соловьев говорит: «Все истинные поэты так или иначе знали и чувствовали «женственную тень», но немногие ясно говорят о ней; из наших яснее всех—Полонский» [68].

Из наших яснее всех конечно сам Соловьев (можем мы сказать теперь). — Но вопрос в том, не признак-ли нашего настоящего в поэзии — особенно сильное и ясное чувствование поэтами женственной тени.

И Фет, и Полонский — последний яркий представитель века, даже и

---

* Так в рукописи; очевидно, следует «страстей». — *Вл. О.*

темных его сторон (это говорит и Соловьев) — служат одним из доказательств этого. Совр[еменная] поэзия вообще ушла в мистику и одним из наиболее ярких мистических созвездий выкатилась на синие глубины неба поэзии — Вечная Женственность.

В четырех стихотворениях «К Офелии» Фет, явно сближая Шекспира с современностью (это уже не одна поэтическая, но и философская и культурная заслуга), воплощает свою женственную мечту в чужой образ и тем покоряет этот образ и своему гению [69]. Этого не достигал Тютчев. Но этого мало.

Есть стихотворение Фета: «Чем тоске я не знаю помочь». Последние строки этого стихотворения, помимо их вполне совершенного элегического настроения, не смущенного ни одним чуждым звуком, явственно и ощутимо выдвигают из ужасной пропасти ту нетленную красоту в окружении веры, и веру в окружении красоты, которую тщетно пытались-бы поднять из темного лона иные:

Знать, в последний встречаю весну,
И тебя на земле уж не встречу.

Кто эта ты? Это — источник жизни поэта, Белая Церковь. В ней всё чисто от Астарты и Афродиты.

Все нити порваны, все отклики — молчанье [70].

«Остается одна суть: мужественная воля и влекущая сила женственности», как говорит сам Фет в своей философии «Фауста» [71].

Всё здесь безбрежное
В явной поре.
Женственно-нежное
Взносит горé [72].

Мы даже не задаемся целью описать всего Фета. Это значило бы — желать исчерпать неисчерпаемое. Только слабые отголоски гениальных вдохновений найдет читатель на этих страницах. Мы можем схватить одно излюбленное, давно грезящееся. К такому относится, среди другого, стихотворение «О не зови», содержащее в себе несметные откровения. Здесь — явственно и несомненно созерцание двух бездн:

С последним увлеченьем
Конец всему;
Но самый прах с любовью, с наслажденьем
Я обойму.

Здесь — прови́дение того, чему нет названья и нет меры. «Мысль изреченная есть ложь; взрывая, возмутишь ключи, питайся ими и молчи...» сказал бы Тютчев [73]. Фет не молчит, — ибо не может молчать. Его ключи бьют поверх всего —

Из стужи мертвых грез
Проступают капли слез [74].

Эти слезы, которые застыли бы у другого поэта в пафосе, или в туманности, или испарились бы, обращаясь в ничто, — здесь так слышны и так вдохновенны, как, на самом деле, не могут быть. В этом вся тайна — поэт должен творить невозможное, — он нашел блаженства без меры и без названья, несмотря на то, что «рухнула с разбега колесница...» [75]. Довольно одной «песни на удачу» — и в ответ прольются слезы всепознания.

Всё торжество гения, невмещенное Тютчевым, вместил Фет, сам не зная, что будет петь — но уже с песнью, зреющей на устах. Ему уже брезжат в голубой дали веселые лодки,

Свобода и море
Горят впереди... [76]

Но в это море всетаки не удалось проникнуть ни ему, ни его великому духовному другу Соловьеву. Что связало их, что помешало им — не мы узнаем. А может быть они всё узнали, всё свершили и действительно замешались теперь в ту «мировую игру», которую «затеяли боги» [77], как некогда смертный Геракл был причислен к сонму бессмертных Олимпийцев. Ибо не даром же открывал Плóтин пути к самопоглощению в боге — пути философии, музыки и любви. Громадность философии Соловьева и Фета — вне сомнений, их музыку слушаем мы на земле; а любви их нет границ. Эта любовь так таинственна, — что мы познаем ее лишь в личном творчестве, когда, в часы экстаза, начинают проходить перед нами дрожащие, непостижимые, странные призраки — «холодные струи нездешних тайн» [78]. И тогда, как старцы Фиванские, мудрые, но не знающие грядущего дня,

«Мы содрогаемся» *.

---

Полонский [79]
<том> I

<Стр.> 16. «Тяжкое сомненье», мрачащее «святые помыслы души», пока звучит торжественно свящ[енный] благовест [80] — временно: «Силы последние мрак собирает — тщетны они» (Сергей Соловьев) [81].

<Стр.> 38. (Рассказ волн). Не Афродита-ли мирская лежит убитая на морском песке в непробудном сне? Не торжество ли Небесной? Отчего-же ему грустно? Чьи мелькают паруса? [82]

<Стр.> 41. Отчего пленителен беспорядок одежды и кос, а всетаки грустно <?>. Оттого что к земле тянет, мелькает иной мир суровой глубины [83] (сын бездонной глубины? Здесь уж у меня конечно — натяжка [84]).

<Стр.> 183. Сам не знаю — за что я люблю тебя ночь [85].
<Стр.> 187. Одинокое сердце оглянется [86].
<Стр.> 276. Тень ангела прошла с величием царицы.
<Стр.> 309. Казачка.
<Стр.> 437. Слышу я — моей соседки.

<том> II

<Стр.> 19. Сквозь туман рыбакам померещимся [87],
<Стр.> 201. ЦАРЬ ДЕВИЦА [88].
<Стр.> 245. Холодная любовь.
<Стр.> 257. Глаза и ум...
<Стр.> 299. Я умер и мой дух...
<Стр.> 373. Для сердца нежного...
<Стр.> 442. Юбилей Фета.

<том> III

<Стр.> 2. На пути.
<Стр. 33.> Вечерний звон (оба).
(<Стр.> 107. Голос из-за могилы).

*

<12> января 1902

Туман скрывает берег отдаленный.
Ладья бежит заметней и смелей.

---

* На этом очерк обрывается; очевидно, к неосуществленному продолжению его относятся следующие заметки Блока о стихах Полонского.— *Вл. О.*

Кто на руле — прекрасный и влюбленный
Тебе поет и гладит шелк кудрей?

Смотрю я вдаль без воли и без плена,
Мой берег пуст, но ясно вижу я —
Поет и блещет розовая пена,
В лучах зари бегущая ладья.

И внятен крик тоскующий и страстный,
И даль нема и взор еще немей,
И на руле — влюбленный и прекрасный
Тебе поет и гладит шелк кудрей [89].

*

24 июля 1901 года. В Боблове поверье: «она» «мчится» по ржи [90].

*

7 февраля

<Черновик письма к Л. Д. Менделеевой>

1) Прежде всего, позвольте мне просить у Вас извинения за то, что было 29 января.

2) Я должен сказать Вам, что то, что недослушано Вами и недосказано мной, должно сохранить свою силу до времени; теперь же Вы, кажется мне, не хотите, а, м[ожет] б[ыть], и не можете этого выслушать. Говорю так потому, что другой выход всякий мне предвидится, как худший, «то, что было невозможно»...

3) Относительно факта моего бывания у Вас. Следует-ли его продолжать для Вас же? [91]

*

10 февраля
Перед окнами. Маскарад у Боткиных

Не поймут бесскорбные люди
Этих масок и смехов в окне.
Ищу на распутьи безлюдий —
Веселий — не надо мне.
О, странно сладки напевы, —
Они, кажется, так ясны.
Но здесь уже бледные девы
Уготовали путь весны.
[А там, одна, одинокая, —
Она здешних не видит снов,
Но знаю — чует далекое
В глубине безвестных веков.]*
Они чуют, что́ мне неведомо,
Но поет, теперь, одна.
Я за нею — горящим следом
Всю ночь, всю ночь — у окна ** [92].

1902 год 18-е февраля

*

Помню я стихотворные вскрики молодой и несчастливой души. Не обратив на них внимания тогда (а они ведь были ко мне и ни к кому более), теперь задумываюсь над ними: и, кажется, завеса открывается с од-

---

* Прямые скобки принадлежат Блоку.— *Вл. О.*

** Записи от 7 и 10 февраля — на листочках, вырванных из записной книжки и подклеенных в тетради дневника. — *Вл. О.*

РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА: ДОМ В ШАХМАТОВЕ. 1900 г.
Собрание М. А. Бекетовой, Ленинград



ного края — и вижу я Судьбу с ее долгой, тягучей, неизбежной надписью: «всему свой черед». (Так и Экклезиаст говорил). Было время, когда мои пошлости приглашали девиц к невоздержности, — и это их и не губило, но оставляло неизбежно след (не грязноватый-ли?). Я-же выходил сух из воды. И вот «по великим железным законам» случилась моя «гносеологическая» встреча, с которой равно неизбежно пришел я к нынешнему. И этих чар порой бывает страшно — и сладостно в их глубине.

*

День уныло догорает
. . . . . . . . . . .
Кто — прохожий — наполняет
Сердце смутною мечтой?
. . . . . . . . . . .
Кто сердечные скрижали
Полонит мечтой любви?

*

Уже бесстрашный и свободный
Стою у вековечных врат.
Здесь — по равнине многоводной
Скользит испытанный мой взгляд [93].

*

9 марта 1902 года

В экстазе — конец.

Реши обдуманно заранее, что тебе нужно умереть. Приготовь револьвер или веревку (!?). Назначь день. В промежутке до самоубийства то мирись, то ссорься, старайся развлекаться, и среди развлечений вдруг пусть тебя хватает за сердце неотступная и данная перед крестом, а еще лучше — перед любимой женщиной, клятва в том, что в определенный день ты

убьешься. Выкидывай штуки, говори странные вещи, главное — любимой женщине, чтобы она что-то подозревала и чем то интересовалась. В день назначенный, когда ты знаешь, что можешь без препятствий ее встретить и говорить — из за экстаза начнет у тебя кровь биться в жилах. Тогда — делай, что тебе нужно, или делай, или говори. Мы не помешаем тебе, и будем наблюдать за тобой. Если ошибешься, нам будет очень смешно, ты-же будешь очень жалок. Потому — лучше сразу, а на предисловия не очень надейся. Конечно, если можешь с предисловием — то только выиграешь (плюсик) *.

Всё это сделаешь ты, если хочешь 1) скорее, 2) здесь — испытать нечто 1) новое, 2) крупное, т. е. — если нет терпения и нет веры в другое.

*

<22 марта>

Завтра 23 марта будет спектакль учениц второго курса М. М. Читау [94].

Возвратимся от Критского Зевса, Цицероновых талантливых, но уже замирающих возгласов, от мелких греческих усобиц, которые уже совсем отошли в вечность, — к чистому, юному, только еще расцветающему цветку настоящего — не того, о кот[ором] пишут (или запрещают писать) в газетах, а «настоящего» — лирико-философского настоящего.

Наступает весна, как и вечно, — с бодрящими струями в воздухе, с неизреченными вечерними зорями, с бесконечными воспоминаниями.

Все ли здесь воспоминания? Когда —

Предо мной любимые книги,
Мне поет любимый размер [95],

я стараюсь схватить и вспомнить всё — и не одной памятью головной, а и сердцем и волей. И всё чего то не хватает. В этом то чего еще нет — кажется вся разгадка — «ключ суровых тайн». В сам[ом] деле — разве были бы так суровы некоторые обстоятельства — это вечное напряженное, до утомления физического — искание, вглядывание в даль, — еслибы всё отпиралось общим великим ключом. И это — нужно вспомнить, потомучто не додумаешься простой логикой. И вот снова выступает на сцену мистика...

Снова и снова иду я с тоскою влюбленной,
Жадно впиваться в твою бесконечность очами... [96]

Хочется битвы — и после — смерти или великой тишины. Скоро-ли начнется наша битва?

Завтра — спектакль. И «фрак любви» пригодится, ибо — земля, земля... И я ужасно на земле — и хочу земной битвы, потомучто знаю, что

Будет день иных сражений,
Иных торжеств и похорон [97].

*

22 марта

Земля обладала некогда Существом близким к всепознанию. Она произвела его в те страстные часы, когда и боги не помышляют о плоде. Так Кронос породил Зевса — и Зевс свергнул его. Сатурн породил Юпитера — и Юпитер сверг его. Но, породив, Земля несказанно вздрогнула, ибо почуяла близкую гибель. И тогда она овеяла свое произведение неким дуновением бога греха. И такое подобие этого бога запечатлелось на лике Новорожденного, что — остальные собранные боги, взглянув на Него, впали в соблазн и сказали: «Твое дитя, Земля, еще юно, а уже возлежало с богом греха». — И все боги отступили от него и отвернулись. Так обманула Земля богов.

* Слово плюсик вписано позже. — *Вл. О.*

А Юное Существо раскрылось в цвете странной и страшной пышности, ибо веяло от него несказанной святостью, но лик его отражал мировое зло. И так боролись в нем улыбка бога и улыбка Диавола. А Земля, вся в трепете, лелеяла детище, и втайне ждала победы от Диавола — и желала ее. И Диавол льнул к раскрывающемуся цвету, а обманутые боги не хотели смотреть на него.

*

22 марта

Когда человек примется писать что бы то ни было—письмо или статью какого угодно содержания — ему ничего не стоит впасть в догматизм. Догматизм есть принадлежность всех великих людей, но это другой догматизм — высший, а нам — ме́ньшим — следует от нашего догматизма избавиться. И вот что могу сказать по эт[ому] поводу:

Догматизм, как утверждение некоторых истин, всегда потребен в виде основания (ибо надо же исходить из какого-нибудь основания). Но не лучше ли «без догмата» опираться на бездну — ответственность больше, зато — вернее. Представьте: есть двое молодых влюбленных. Один думает так, другая — иначе, и не только думает, а и чувствует — и делает. Но оба любят— а можно-ли, любя, стоять на своем, не верить в то, во что верит любимая или любимый. Тут-то представляется повидимому два исхода: или—«броситься в море любви», значит — поверить сердцем и исповедывать то-же, что тот, кого любишь — или твердо стоять на своем и ждать, пока тот, кого любишь, «прозреет» и уверует сам в то, во что ты так твердо веришь. Тот и другой выход странен, сказал бы я (деликатно). Ибо, с одной стороны нельзя всю жизнь быть в таком очумелом состоянии, чтобы не иметь ничего от себя, а всё от другого; а с другой — нельзя «чертовски разумно» стоять на своем, стучать лбом в стену и ждать у моря погоды. Где-же выход?

Выход — в бездне. (И все выходы в ней). Не утверждай, не отрицай. Верь и не верь. Остальное — приложится тебе. А догматизм оставь, потому-что ты — маленький человек —«инфузория», «догадавшаяся о беспредельности».

*

26 марта

26 марта я познакомился с Мережковскими [98]. Зинаида Николаевна дала мне философию Бугаева [99]. Вот отрывки <и критика (?)>:

Уже года два я испытывал ни с чем несравнимое чувство... Я ждал, кто заговорит... И вот н а ч а л о с ь. Раздались трубные призывы... Вл. Соловьев прочел лекцию «О к о н ц е в с е м и р н о й и с т о р и и». Д. С. Мережковский упомянул о «п р о с н у в ш и х с я с л и ш к о м р а н о» (Толстой и Достоевский, т. I).

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

И природа и люди как бы не те, что прежде. «К о н е ц м и р а б л и з и т с я». «С т у ч и т у д в е р е й». Так ли? Или э т о только кажется?

Так или иначе, но руки отваливаются от всякого дела. Всё поздно. Ждешь...

Можно ли верить милой, но бредной сказке? Но тоска растет, переходит в с в я щ е н н ы й у ж а с. И невольно веришь, что если сроки не сократятся, то никто не спасется....

Мы молчим, но события не минуют нас. «И л и м ы и л и н и к т о» (слова Мережковского), быть может мы только предтечи «з а п е ч а т л е н н ы х», при которых «о н о» совершится. Так или иначе, но мы — участники (хоть бы и косвенные) совершающейся мистерии.

....Что касается «з н а н и я», то на мой взгляд, м[ожет] б[ыть] и вполне ошибочный, г. Мережковский или н и ч е г о не знает или же знает с л и ш к о м много, не * недоговаривает... Да и для чего будить, если еще рано п[отому] ч[то], ведь — «г о р е п р о с н у в ш и м с я с л и ш к о м р а н о».

---

* Здесь у Блока, очевидно, описка — нужно «но». — *Вл. О.*

В моем письме нет ничего кроме мучительной просьбы быть откровеннее, подать «явный знак», или совсем не упоминать о «скрываемом», если «оно» существует.

Моя критика: нет ли здесь у Бугаева некот[орого] сомнения в существовании «его»? Если есть — ужасно, ибо ведь выйдет уже не «поверженный», а «отрицаемый» бог!? «Томление духа» есть бездна смерти и явится здесь, если еще не явилось, как опрокинутое «веселие духа».

Каждое явление имеет четыре круга понимания, входящих друг в друга, четыре стадии.

1) Явление, как таковое, т. е. научное его толкование, где прослеживается механическая причинность, породившая во времени данное явление. Отсюда — важность исторического понимания.

2) Явление, как аллегория чего то, лежащего вне исторического процесса, метафизическое понимание явления, т. е. посредственное знание исторического, как проявления сверх-исторического.

3) Явление, как символ вневременного, как соединение временного и вневременного, соединение еще происходящее, но не происшедшее до конца. Здесь мы имеем непосредственное «знание» явлений, переходим от исторического к сверх-историческому, освобождаясь окончательно от внешних историч[еских] оболочек.

4) Явление, как уже совершившийся синтез, соединение «до конца». Здесь мы низводим сверх-историческую сущность после освобождения ее от внешних механических аллегорич[еских] оболочек в историю, возвращаемся обратно к пониманию причинности, но уже не механической, но внутренней. Здесь мы свободно читаем в истории ее душу, здесь мы понимаем в каждой вещи ее сущность («вещь саму по себе»).

С т[очки] зр[ения] понимания в явлениях воплощения Вечного стадии научного, метафизического и символического понимания являются чем то предшествующим, посредственным. Религиозная т[очка] зр[ения] начинается с символизма и кончается воплощением этого символизма в историю. Вот почему историческое христианство важнее символического, которое явл[яется] посредств[енным] звеном между наукой, философией и историч[еским] христианством. Это — мост, средство, но не цель, не пристань. Кроме того: в символич[еском] христ[ианстве] мы подвергаемся риску открыть доступ многим языческим символам благодаря некот[орой] близости их с христианскими символами...

....Историч[еское] христ[ианство], а не символическое, должно быть нашей путеводной звездой; совершившееся воплощение нам важнее совершающегося.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Нельзя соединить бездну верхнюю с бездной нижней... Мы не знаем, как соединить...

«И да и нет сольются» (З. Гипп[иус])...[100]. Сольются ли?

«— 2» + « + 2» = 0»...

Далее идет несколько схоластическое и туманное математическое рассуждение.

Я понимаю святой хаос и горящий светоч под ним... Есть «святой хаос»... Но после грехопад[ения] людям засветил еще огонек над этим хаосом. Огонек «Денницы». Итого — два огонька — раздвоение нижней бездны. Вот где срыв для всех, кто захочет смотреть в «нижнюю бездну». Христос недаром занавесил нижние бездны, упразднив Ветхий Завет и оставив лишь путь к «бездне верхней» — к соединению в св[ятом] духе (грядущее третье царство). Рассудок, пройдя ступени ума, разума, мудрости, а физиологич[еское] ощущение — ступени чувства, настроения, вдохновения соединятся в Высшую Мудрость, в «Эпи-

ческий» экстаз, соединятся в св[ятом] духе при условии занавешенности до времени нижней бездны. «До времени», потомучто всё откроется в св[ятом] духе, откроется и «путь к отцу» сам собою, естественно, без напрасных исканий и тщетных потуг. Св[ятой] дух, от отца исходящий, спустится в виде Голубя освятить нас, и мы в свою очередь, преобразившись, воскреснем и вознесемся к отцу (небо спускается, а земля растет в небо. Соединение того и другого — в третьем царстве). Соединение необходимо, но не бездн, а рассудка и чувства — в божественную Волю для облегчения пути к верхней бездне при одном условии: не оглядываться на нижнюю бездну, чтоб не уподобиться жене Лота. Когда же будет достигнута верхняя бездна, сами бездны соединятся*. Тут тайна. Смеем ли мы прикоснуться к ней?

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Истинный аскетизм легок, весел, благ, победителен. Ист[инный] аскетизм — это своего рода духовное эпикурейство. Разве в наши дни мы не имеем истинных, веселых аскетов (старец Амвросий, старец Серафим)...

А что, если христ[ианский] аскетизм — плотина, о кот[орую] долж[ны] разбиться волны оргиазма? Прилив этих волн повысит тогда уровень оргиазма до самого неба, где сдержанный оргиазм переродится в нечто иное, более тонкое, что с своей высоты видит и нижнюю бездну, но бездну отца, а не Денницы.

Повторяю: важна энергия, а не форма ее (тепловая, световая, электрическая)... Иным аскетизм вреден, другим полезен........ Любовь (всякая) не исчезает в аскетизме. Она превращается, разливается до самого неба, горит вечерним закатом и звездным светом. Не переносится ли при помощи аскетизма вопрос о поле в самое небо, где этот вопрос уже является в ином свете? Не про[сня]ется ли разгадка пола в смерти?.. Любовь и смерть...

Нам не страшна смерть... Всё одно: земное и надземное... Все вопросы одним своим концом здесь, а другим там... В перенесении многих вопросов за пределы смерти сказывается отнюдь не пессимизм, но легкое веселье.

Всё что угодно, только не постное лицо и не разодранные ризы явл[яются] спутниками христианского аскетизма...

«Безмирность» любви, аскетизм любви, любви Иоанновой (I-ое послание св. Иоанна) белой, не явл[яется]-ли высшей формой всякой любви (социальной, личной, половой и т. д.)?

Всё письмо Бугаева кончается 10-тью положениями, «с которыми приходится считаться всякому, прикоснувшемуся к главному». Вот некоторые из них:

4) Священная тоска становится нестерпимой.

5) В этом скоплении ужаса узнаешь приближение Антихриста.

6) В воздухе носится «вечная женственность» (жена, облеченная в солнце, долженств[ующая] родить младенца мужеского пола, которому надлежит пасти народы жезлом железным).

7) Но и великая блудница не дремлет.

8) Христианство из розового должно стать белым, Иоанновым («убелили одежды кровью Агнца», «белый всадник», белые одежды, белый камень, белый престол, белоснежные серафимы, матушка ты наша белая — см. записки Серафимо-Дивеевской обители). Белый цвет — соединение семи церквей, семи принципов, семи рек, текущих из рая в поток, скачущий в жизнь бесконечную, семи светильников; соед[инение] семи чувств (осязания, обоняния, вкуса, слуха, зрения, ясновидения — шестое открывающееся чувство, интуиции). Соед[инение] голосов семи громов, снятие семи печатей; это — наше христианство.

10) Нужно готовиться к нежданному, чтобы «оно» не застало врасплох, п[отому] ч[то] близка буря и волны бушуют, и что-то смутное подымается из вод.

Подписано: Студент естественник.

---

* Подчеркнуто Блоком.— *Вл. О.*

*

2 апреля 1902. Спб.

M-me Мережковская дала мне еще Бугаевские письма. Следует впоследствии обратить на них внимание больше — на громаду и хаос, юность и старость, свет и мрак их. А не будет ли знаменьем некого «конца», если начну переписку с Бугаевым? Об этом нужно подумать [101].

А пока еще раз ИЗУЧИТЬ длинное письмо Бугаева о синтезе цветов, любвей, рассудка, чувств. Он, испытывая высшие напряжения (одни из высших), постигает очевидно многое, но так хаотично, ибо громадно. Сила его прозрений может разрешиться в некоторое величие успокоения «вблизи от милой стороны». «Колокола»-же его уже теперь перезванивают «лиру» [102] — знак-ли это? Сегодня я буду у Мережковских.

*

2 апреля.

Во 2-ой главе Ев[ангелия] от Иоанна описано первое чудо и первое «снедание ревностью по дому» отца. Значит не было еще всей мудрости у Христа? Что же умудрило его? Или жизнь? (!).

А вот из 3-ей главы: Иоанн Креститель сказал своим ученикам: «Имеющий невесту есть жених; а друг жениха, стоящий и внимающий ему, радостью радуется, слыша голос жениха. Сия-то радость моя исполнилась. Ему должно рости, а мне умаляться. Приходящий свыше и есть выше всех; а сущий от земли земный и есть и говорит, как сущий от земли; приходящий с небес есть выше всех» (29, 30, 31)... «Ибо не мерою даст бог духа» (34)... «Должно вам родиться свыше (7); если кто не родится от воды и духа, не может войти в царствие божие» (5), сказал Иисус.

А еще сказал Иоанн: «Не может человек ничего принимать на себя, если не будет дано ему с неба» (27).

---

Да неужели же и я подхожу к отрицанию чистоты искусства, к неумолимому его переходу в религию. Эту склонность ощущал я (только не мог формулировать, а Брюсов, Д. Мережк[овский] и З. Гипп[иус] вскрыли) давно (см. критика на декад[ентство]) [103]. Excelsior! (словце Мережковского). Дай бог вместить всё, ведь и Полонский, чистый «творец», говорил:

Как ни громко пой ты — лиру
Колокола перезвонят.

Прочесть Мережк[овского] о Толстом и Достоевском. Очень мне бы важно. Чтожь, расплывусь в боге, разольюсь в мире и буду во всем тревожить Ее сны. «Всё познать и стать выше всего» (формула Мих[аила] Крамера) [104] — великая надежда, «данная бедным в дар и слабым без труда».

*

13 апреля. Накануне пасхи 1902

Завтра в сумерки встретимся мы.
Ты протянешь приветливо руки.
Но на памяти — с прежней зимы
Непонятно тоскливые звуки.

Ты, я знаю, запомнила дни
Заблуждений моих и тревог.
И когда мы с тобою одни
И безмолвен соседний порог,

Начинают незримо летать
Одинокие искры твои,
Начинаю тебя узнавать
Под напевами близкой любви,

И на миг ты по прежнему — ты,
Легкой дрожью даешь вспоминать,
О блаженстве протекшей зимы,
Отдаленной, но верной мечты,

Под напевом мороза и тьмы
Начинаешь дрожать и роптать
И, как прежде, мгновенную речь
Я стараюсь во тьме подстеречь...[105]

*

С м. с т и х и:

1. Не призывай. И без призыва
2. Я умирал
3. Лениво и тяжко
4. Не призывай и не сули
5. Новый блеск
6. Последний пурпур
7. Αγραφα δόγματα *
8. Я знаю — смерть близка
9. Я возвращусь стопой
10. В полночь глухую рожд[енная]
11. Я вышел. Медленно
12. Тихо вечерние тени
13. Ты отходишь в сумрак
14. Всё бытие
15. За туманом, за лесами
16. Приобщенный к жизни <Внемля зову жизни смутной>
17. Входите все
18. Ты прошла голубыми
19. Наступает пора
20. Ищу спасенья
21. Поле за Петерб[ургом]
22. Я жду призыва
23. Медленно, тяжко
24. Медленно в двери
25. Хранила я
26. Кругом далекая равнина
27. Предчувствую тебя
28. Твой образ чудится невольно
29. Ранний час
30. Не пой ты мне
31. Я понял смысл твоих стремл[ений]
32. Ветер принес
33. Сумерки, сумерки
34. Она росла
35. Одинокий, к тебе прихожу
36. Вчера я слышал
37. Уж легкие неведомые

* Неписаные догматы.

38. Синие горы вдали
39. Смотри — я отступаю в тень
40. Скрипнула дверь
41. Вечереющий сумрак, поверь
42. Лежат холодные туманы
43. Бегут неверные дневные тени
44. Там, в полусумраке собора

До 7—8 ноября 1902 г.! * [106]

*

2010

Firenze. Galleria Uffizi.
Vergine Adolorata.
G. Salve detto il Sassoferrato.
(Riproduzione Interdetta) [107].

*

13 мая

Мы встречались с тобой на закате,—
Ты веслом рассекала залив.
Я любил твое белое платье,
Утонченность мечты разлюбив.

Были странны безмолвные встречи.
Ввечеру на песчаной косе
Загорались какие-то свечи,
Кто то думал о <мертвой> красе.

Приближений, сближений, сгораний
Не приемлет лазурная тишь.
Мы встречались в вечернем тумане
Где у берега рябь и камыш.

Ни мечты, ни любви, ни обиды—
Всё померкло, прошло, отошло:
Белый стан, голоса панихиды
И твое ** весло [108]

*

22 мая

Были утренние сумерки

Сегодня в ночь — железной полосою
Уходишь ты...

Был вечер безначально ясный [109]

---

На голос твой стихи мои слагались

*

Промыслитель Прометей был титан, сын Иапета и Климены (или Фемиды?) — брат Атланта, Менетия, Эпиметея.

Зам[ечательна?] *философская сторона мифологии* (*как и фактическая*) у Любкера [110], превосходна.

---

На двух фронтонах Казанского собора над группами эллинского типа написано: «Достойно есть яко во истину блажити тя, богородицу, приснобла-

---

* Эта строка приписана Блоком позже.— *Вл. О.*
** Пробел в рукописи.— *Вл. О.*

женную и пренепорочную и матерь бога нашего». А на среднем: «Благословен грядый во имя господне».

*

2 июня

Βῐος — πᾶθος* — черная глыба — γῆ **.
Ἕν ἐν κυκλῳ — πᾶν ἔστι ***.
Lux ex tenebris **** — только и возможен:
все элементы — свет и мрак.
Отсюда: свет только из мрака.
Из мира — безмирное.
» тьмы » свет [111].

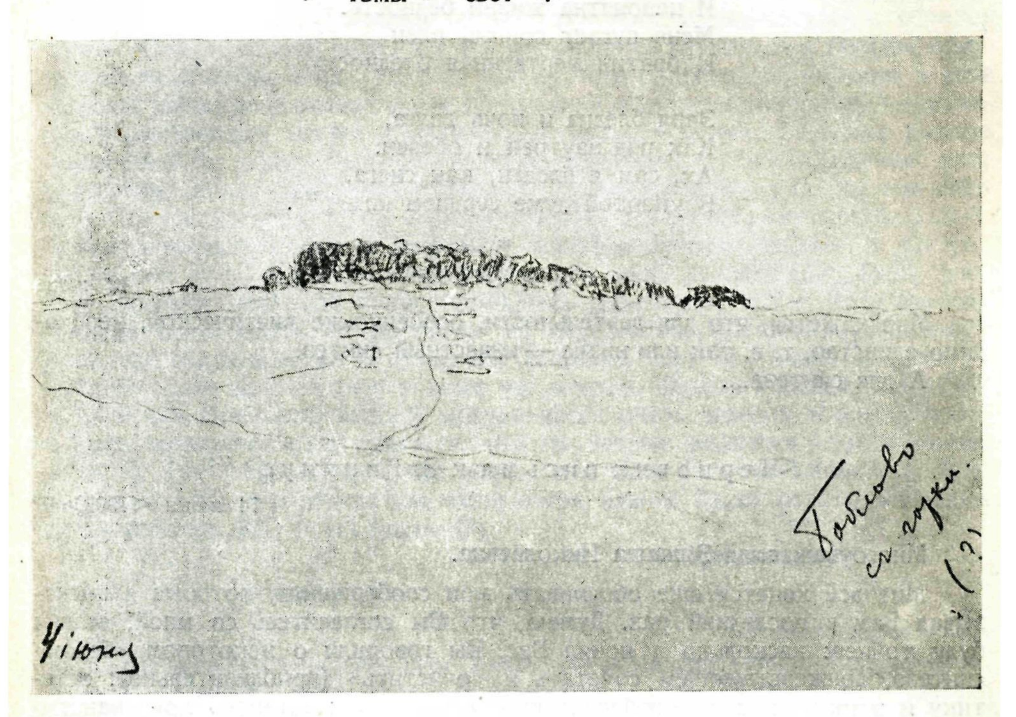



РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА: «БОБЛОВО С ГОРКИ», 1899 г.
Собрание М. А. Бекетовой, Ленинград

NB Мышление антитезами часто неудовлетворительно, пропадает очень много тонкостей (Лапшин) [112]. Научно — правильно; мистически — менее. Имеет raison d'être.

Тьма — безначальный хаос «оформленный».
Свет — безнач[альный] хаос «очищенный».

*

11 июня

Брожу в стенах монастыря,
Безрадостный, угрюмый инок.
Что вечер — пасмурней заря,
Слежу мелькания снежинок.

---

* Жизнь — судьба.
** Земля.
*** Единство в круговом обращении есть вселенная.
**** Свет из тьмы.

Ах, ночь длинна, заря бледна
На нашем севере угрюмом.
У занесенного окна
Упорным предаюся думам.

Кругом всё снег — еще белей,
Нетронутый, как риза Девы.
За службой — желтый воск свечей,
И в церкви мирные напевы.

Мне странен холод здешних стен,
И непонятна жизни бедность.
Меня пугает сонный плен
И братий мертвенная бледность.

Заря бледна и ночь долга,
Как ряд заутрен и обеден.
Ах, сам я бледен, как снега,
В упорной думе сердцем беден[113].

*

12 июня

Мне кажется, что для деятельности, особенно-же мистической, необходимо единство, т. е. так или иначе — известный синтез.

А для синтеза....

*

<Черновик письма к З. Гиппиус>[114]

14 июня <1902>[115]

Многоуважаемая Зинаида Николаевна.

Мне всё хочется еще обосновать мои соображения, которые я высказывал Вам в последний раз. Думаю, что Вы согласитесь со мной, если я буду точнее: насколько я понял Вас, Вы говорили о некотором «белом» синтезе, долженствующем сочетать и «очистить» (приблизительно): эстетику и этику, эрос и «влюбленность», язычество и «старое» христианство (и дальше — по тому же пути). Спорил же я с Вами только относительно возможной «реальности» этого сочетания, потомучто мне кажется, что оно не только и до сих пор составляет «чистую возможность», но и *конечные* пути к нему еще вполне скрыты от нашей «логики» (в том широком смысле, в каком мы в последний раз употребляли это слово, т. е. будь то логика плоти или логика духа). Вы, если я понял до конца, считаете эти пути доступными нашему логическому сознанию даже настолько, что мы можем двигаться по ним не нарушая и (более того) поддерживая связь с жизнью, не отталкивая преднамеренно «шумы» жизни, дабы они не заглушали Великого шороха. Мне иногда кажется, что рядом с этим более «реальным» синтезом, но еще дальше и еще желаннее его, существует и уже теперь дает о себе знать во внутреннем откровении (подобном приблизительно Плотиновскому и Соловьевскому) *, но отнюдь не логически, иной — и уже окончательный «апокалипсический» — синтез, именно тот, о котором сказано: «И ничего уже не будет проклятого». «И дух и невеста говорят:

---

* *В этом месте Блок приписал:* «вставл[ены] стихи — всё видел я и все одно лишь было»[116].

приидиу». «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» [117]. Кажется же мне это не на одном основании «беспредметности» (которая, впрочем, играет здесь некоторую роль), а также и на следующих основаниях: во первых—к тому единству мы можем деятельно стремиться, это-же явится «помимо» воли. «И внезапно внидет в дом свой господь», а нам возможно только «учуять ветр с цветущих берегов» [118]. Истинный «конец» ведь и помыслить трудно. А во вторых (и главное) всякий, сколько нибудь реальный синтез есть «человеческий» угол зрения. Мы видим только образ грядущего, как видим только образ божий, а не самого бога; а потому — не заключены ли мы по самой природе своей в рамки одного ожидания и относительного (по отношению к последнему) бездействия? Ответ Ваш на последний пункт был бы для меня ощутительно важен даже по практическим причинам (ведь этот вопрос граничит уже с образом жизни). Сам я всё еще редко и с трудом решаюсь пускаться в твердое обоснование всей «сути века», главное потому, что органически не имею в себе большой части необходимого для построений матерьяла, например — сознания общественных связей и древне-христианской этики. Еще мне ужасно важно было бы узнать Ваше разрешение некоторой частности, именно: если в понятии Эроса совсем отсутствовала «влюбленность», как Вы говорили (т. е. — «тоскованье», мечта о невозможном, дон-Кихот, «рыцарь бедный»), то как понимать Орфея и Евридику, «платоновскую» любовь и Сапфо? <Если они могут служить возражением, то лишь условным?> Ваша формула открыла для меня такие громадные горизонты, что у меня явилась большая потребность ее проверки на частностях, которые очень могут оказаться исключениями с известной стороны, чего мне очень хочется. — Извините меня за этот ряд, и даже уж наконец филологических, вопросов; очень боюсь Вам наскучить. Я живу в месте очень зеленом и очень тихом и опять начинает чаще казаться, что на высоте решается «таинственное дело» [119]. Тут и покоится ноша мира сего. Если Вы мне напишите, буду Вам благодарен, потомучто для меня очень важны Ваши ответы. Решаюсь также просить Вас и о стихах (?).

Преданный Вам

*

26 июня, перед ночью

Сегодня почти весь день сеет дождь. Ночь ужасно темная. Еще вечером, за чаем толкнул меня ужас — вспомнилось одно Бобловское поверье (миф, см. ниже) *.

Диде очень дурно [120]. Мне чудится его скорый конец, сегодня — особенно.

Шорох дождя не всегда обыкновенен. Странно пищало под полом. Собака беспокоится. Что то есть, что то есть. В зеркале однако еще ничего не видно, но кто то ходил по дому.

Вот одно из сказаний.

В Иванов день (24) я ходил с Анной Ивановной [121] вдвоем мимо «театра» к березовой аллее. Она рассказала мне: недавно(?) был в Боблове неурожай. Мужики нуждались в деньгах. Она задала им какую-то, в сущности ненужную, работу (земляную) и указала бугорок, который много лет был уже среди парка. Крестьяне на незначительной глубине (?) нашли под бугорком скелет и непременно потребовали....... **. Она согласилась. Спрашивали Смирнова [122], не древность-ли это? (недавно около Боблова и еще в друг[ом] месте — к Дмитрову, найдены древние городища; одно из

* В скобках — позднейшая приписка.—*Вл. О.*

** Многоточие в рукописи. Первоначально было: «и спросили, что делать».—*Вл. О.*

них разрыто и найдены — черепки, стрела, два скелета, у одного на руке кольцо — железное или чугунное). Смирнов не подтвердил этих археологических догадок. В прошлом году у Надежды Яковлевны[123] зашел разговор об этом при Фоме (?) — хозяине ее (в Семичеве). Фома положительно утверждает, что скелет принадлежит человеку, убитому здесь бывшим управляющим. Церкви и кладбища на этом месте не запомнят. Тело было зарыто не так, как хоронят покойников—с руками на груди,—а с раскинутыми руками. Итак, значит, в нескольких шагах от трупа жили и не знали об этом. Так она кончила свой рассказ. Она и сама боится.

В зеленый пруд парка, говорят, брошено мертвое тело.

Но — ужаснее и «глубиннее» всего поверье о том, что «она» «мчится» по ржи[124]. Как оно попало в народ? Кто занес эту страшную легенду? С нами крестная сила.

*

Собирая «мифологические» матерьялы, давно уже хочу я положить основание мистической философии моего духа. Установившимся наиболее началом смело могу назвать только одно: женственное.

Обоснование женств[енного] начала в философии, теологии, изящной литературе, религиях.

Как оно отразилось в моем духе.

Внешние его формы (антитеза).

Я, как мужской коррелат «моего» женственного. «Эгоистическое» исследование.

---

Миф есть в сущности своей мечта о странном — мечта вселенская и мечта личная, так ск[азать] — менее и более субъективная (но никогда не объективная, ибо никакая «мечта» не мож[ет] б[ыть] объективной. Она только больше и меньше объективизируется, — путем кристаллизации своего содержания во вселенной, его очистки от туманностей одинокого духа. Притом — вопрос еще, что выше — объектированная или еще первобытно-туманная мечта, мечта как таковая). Так[им] обр[азом], миф проходит стадии: эстетика (одинокое страдание, индивидуальное, ἄγτιπαυια *), этика (сострадание, вселенское «нечто», δυμπαθια **). Далее последний и высший синтез миф[ологии] эст[етической] и миф[ологии] эт[ической],—претворяет мифологию в религию: последняя кристаллизация — καθαρμο,— очищение (объект восприятия уже для pater ecstaticus — «новое» христианство, тогда как эстетика — pater profundus — поэты — любодеи— Изида — язычество, а этика — pater seraphicus, средняя область — «старое» христианство)[125]. Посл[еднее] относ[ительно] эст[етики] и этики верно только исторически (как последовательность). Ибо одна не уступает другой и не превышает ее (?).

Мифы — цветы земные. Они благоуханны только до предела религии. Выше — мифу нет места.

Всё великое, земное
Разлетается как дым[126].

Высшая область слила и претворила (а для каждого — разно сливает и претворяет) в религиозном созерцании те две области, о которых трактует мифология — эстетику (высшая ее сфера, т. н. «религиозное искусство» отнюдь еще не религия, и мифология, хоть и высокая) и этику (благодаря этой сущности второй области, историческое христианство, когда про-

---

* Сострадание.
** Бесстрастие.

шло время гонений и прочих «раздражающих» и раздувающих пламя факторов, так и не допрыгнуло до религии. Оно осталось еще мифологией; здесь есть уже намеки на Лицо Логоса, но еще по земному — туманное, не по небесному — ясное).

Это всё — отрицательное в мифологии, ее небытие.

Положительное в ней: она повествует о тайном сочетании здешнего и нездешнего, земного и небесного; она — «отрезок радуги» (письмо Вл. Соловьева к Фету)[127]. Через нее очищается з д е ш н е е (религиозное искусство, одухотворенное добро — ст[арец] Зосима на земле). И н о е через нее сходит сюда (Апокалипсис). Таким образом определение м и ф о л о г и и будет двойственно. Она еще д в у л и к а, как Астарта (это неминуемо: Астарта — γῆ *); она — вечный полет и вечное воплощение.

Мифология в у з к о м с м ы с л е есть средина (aurea!) между землей (эст[етика] и эт[ика]) и небом (религия),— т. к., отделившись от земли (красоты и добра) нет возможности миновать п о р о г истины; этот порог и есть мифология. На нем кладутся последние поклоны, совершаются омовения; пилигримы осеняются крестным знаменьем и оглядываются в последний раз: видят мутносиний туман своей влажной матери. Но она уже не имеет над ними власти, ибо: «Оставит человек отца своего и матерь и прилепится к жене своей; и будут два в плоть ** едину». Перед нами Невеста — будущая Жена — дверь блаженства. Тайна сия велика есть. «И Дух (очищение лица) и Невеста (очищение вселенной) говорят: прииди».

В основном существе своем эстетика и этика не разнятся; первое — искусство красоты, второе — искусство добра. Искусство же есть п о д р а ж а н и е в е л и к о м у; в нем земля подражает небу (оттого-то два указанные дела и суть наилучшие на земле). Но Красота и Добро еще неумело («мифологически», следуя нашей терминологии) подражают Истине[128].

Оба основные цикла мифов (мифы о красоте и мифы о добре) говорят о з е м н о м н е б о ж и т е л ь с т в е. Тут-то и есть главное отлич[ие] миф[ологии] от религии; последняя трактует о б и н о м:

И будет час иных явлений,
Иных торжеств и похорон ***.

Что-же собственно есть «земное небожительство», о котором говорит мифология? Это, очевидно:

1) Нечто двойственное (что заключ[ается] в сам[ом] понятии: 1) з е м н о г о 2) н е б о ж[и т е л ь с т в а]), а потому

2) если приближается к «нечто», то

3) неминуемо должно приблизит[ь]ся к основному противоположению или противному кореллату этого «нечто».

Присматриваясь к земной природе (в обширн[ом] смысле), всю ее разделим на основании одного проникающего ее начала: это — фаллистическое начало п о л а ****. Вместе с тем это начало удовлетворяет основному признаку в нашем определении мифологии — двойственности (пол женский и мужеский). Так[им] обр[азом], на наш вопрос о том, чтó так[ое] «земное небожительство», мы получим ответ: земн[ое] небожительство выражается в понятии пола; это и есть опрокинутое небо, небо исковерканное, обезображенное. Земля в образе вселенской проститутки хохочет над легковер-

---

* *Земля.*

** Плоть — символ воскрешенного духа (новая плоть). (П р и м е ч а н и е Б л о к а. — *Вл. О.*)

*** Там же,— лиру перезвон[ят] колокола[129]. (П р и м е ч а н и е Б л о к а.— *Вл. О.*)

**** «Земля» без фаллизма желательна не более, чем животное без половых органов. В обоих случаях будет аномалия. Лучше прямо взглянуть в глаза фаллизму, чем закрывать глаза на извращение. (П р и м е ч а н и е Б л о к а.— *Вл. О.*)

ным «язычеством» (восточным!), курящим ей фимиамы. Но та-же земля бледнеет и прячет раскрашенное лицо перед надвигающимся (с Востока-же!) Великим и «Несмутимым». Последний «процесс» весьма не чужд нашему времени, а это и обусловливает право на существование настоящих слов. Кажется, здесь есть кое-какие разъяснения.

Из всего вышесказанного ясно вытекает, что действительный (небесный), а не лживый (мифологический) свет может воссиять только из тьмы. Истина возникает не из ничего, а как синтез добра и красоты (см. выше). Так[им] образом полное освобождение от земной юдоли происходит лишь путем полного πάθος * в земной оболочке (тема Достоевского, проникающая всё его мировоззрение).

Свет из тьмы. Над черной глыбой
и т. д.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

(Вл. Соловьев) [130]

[Иное дело — временное, минутное постижение тайны, этот ранний, нераскрывшийся «цвет завета» [131], без которого «мы» не могли бы существовать. Такое испытание «мига» доступно нам, как явствует из жизни, учений и пророчеств древних и новых «богоискателей»] **.

Возвращаясь опять к стих[отворению] Соловьева «Свет из тьмы» (стр. 29, 3-его издания стихов), зададим себе вопрос, кто ЭТА «Ты» этого и многих подобных стихотворений (они есть у всех поэтов)? Ответим-же словами прежде всего Гете, а потом и всей позднейшей гениальной плеяды ему подобных: das ewig Weibliche ***. Вот что говорит Соловьев в статье «Поэзия Полонского»: «Счастлив поэт...» и т. д. (см. стр. 370; из Лит[ературного] Прил[ожения] к Ниве, 2-ая стр. статейки) [132].

Итак, поэтов занимает «Царь Девица».

*

## <Черновик письма к З. Гиппиус> [133]

Многоув[ажаемая] Зин[аида] Никол[аевна]).

В Шахматове, действительно, 1 июля скончался мой дед. Однако, образ жизни не изменился и я даже не ездил в Петербург, где были похороны, оставался здесь во внешнем (но не внутреннем) мире, однако, с памятью о непрестанном мерцании свеч надгробных, которые, конечно, приняли мистические образы, в чем виновата, единственно, натура [134]. Однако, уверяю Вас, что я ощущаю (как подросток Аркадий Долгорукий [135]) желание «трех жизней» (это, несмотря на видимую безжизненность и склонность к «панихидному» умозрению). Здесь в одной из соседних деревень ходит странное (и уж исторически совсем необъяснимое) поверье: «она мчится по ржи» [136] (буквально — и больше ничего). Кажется, что теперь эта «она» исчезла до времени. Тут есть ведь совпадение, какая-то трудно уловимая, но ощутительно одна мечта и с тем Петербургом, который «поднимается с туманом» (у Достоевского) [137] и с Вашим «невидимым градом Китежем» [138]: все они возвратятся иными «в последний день», т. е. — хоть в последний день для каждого из отдельных, желающих проникнуть. Наглядно и «практически» это будет хоть в виде конечного разрешения личной «жизненной драмы» (Соловьевский термин), т. е. личной мечты (у кого-же жизненная драма больше самой большой мечты! Ведь всякая «серьезная» драма и есть раздвоение мечты и жизни — «Дел и дней» Гезиодовых). Если я пойму свой

* Страдание.
** Квадратные скобки принадлежат Блоку. — *Вл. О.*
*** Вечно-женственное.

личный конец (или хотя бы неличный, конец известного духовного периода), как символ вселенского *, то ведь во всяком случае примирюсь хоть немного с кажущейся неудовлетворенностью апокалипсических ожиданий. Пока еще там какая-то «жизнь мировая» вращается «в стремлении смутном», я буду хоть и со слезами «золотого мальчика» (не примите за аллегорию), но уверенно ждать свой «беспечальный Век Златой». И дождусь, хоть бы пришлось прожить ужасы «трех жизней». Тогда в смертном сне должна явиться эта мечта воскресения — «она, мчащаяся по ржи», как Достоевскому явится «новый град Петербург, сходящий с неба» (в этом случае «играя в Апокалипсис», вспоминаю автора «Симфонии» [139]). Что у кого запечатлелось, то и пригрезится «тогда». Ведь те, кто запомнил что либо из этого «милого»

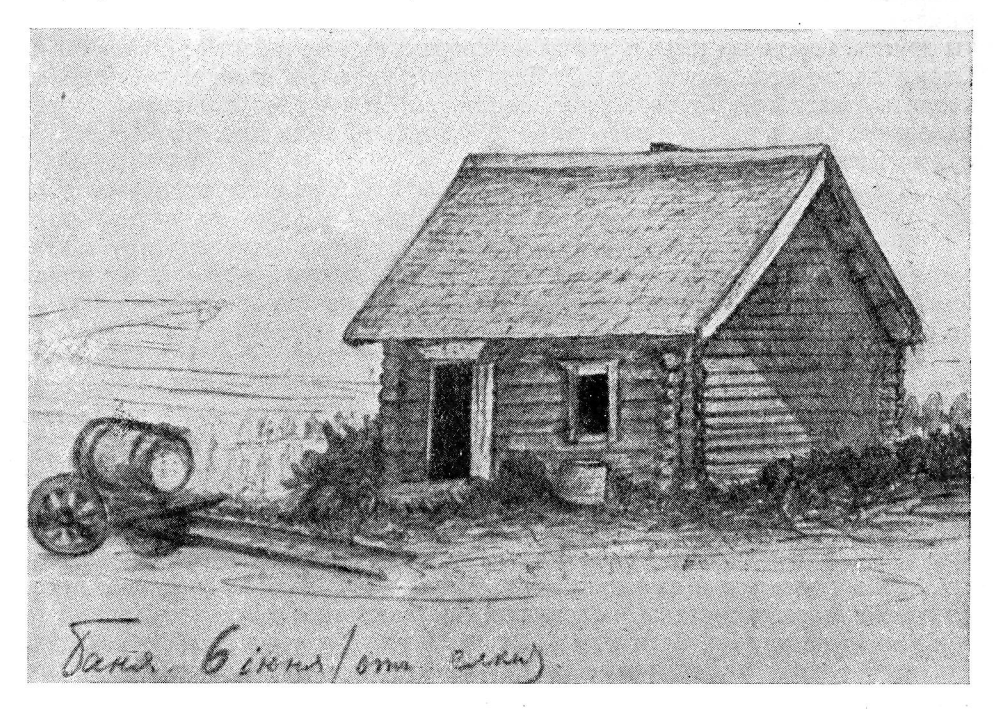



РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА: БАНЯ В ШАХМАТОВЕ, 1899 г.
Собрание М. А. Бекетовой, Ленинград

и «грустного» круга безмирных понятий, имеют, по крайней мере, одно неотъемлемое преимущество: они не преступили заповедь: «Но имею против тебя то, что ты оставил первую любовь твою» [140]. Если всё это декадентничанье будет Вам неприятно, пожалуйста напишите мне только на предъидущие «объективные» вопросы и что-нибудь о Китеже, потомучто мало что на свете лучше «Китежей» (по правде сказать, их и нет на свете!). Поздравляю Вас и Дм[итрия] Серг[еевича] с разрешением «Нового Пути» и заранее ужасно радуюсь ему, как новому мистическому дополнению нескольких небезъизвестных мне существований (между прочим и собственного моего) [141]. Пожалуйста, передайте Дмитрию Серг[еевичу] мои самые лучшие и самые искренние пожелания.

Посылаю Вам два, по возм[ожности] мистич[еских] стих[отворения].

Пред[анный] В[ам]

---

* Тут что то, кажется, не так? (Помета Блока. — *Вл. О.*)

Написаны стихи:

1) Когда святого забвения.
2) Я отрок зажигаю свечи *.

*

21 июля 1902 г. Шахматово. Ночь

Сейчас я вернулся из Боблова (21 июля 1902 года, ночь). <Л. Д.> ** сегодня вернулась от Менделеевых, где гостила чуть не месяц. У нее хороший вид; как всегда почти — хмурая; со мной еле говорит. Что теперь нужно предпринять — я еще не знаю. Очень может быть, что произойдет опять вспышка. <Иначе и мирская логика трудно (а может быть и *вовсе не*) позволяет, потомучто всегда всякий человек, пребывая известное количество моментов в одном положении, *требует* заполнить *следующие* моменты другим. Огромный плюс к этому неоспоримому еще *нéчто*: *стоит ли*? Стоит ли, то-есть, отвлекаться? Мало того: имею ли я мировое право не творить ужасного? Таков вопрос, весьма согласующийся с натурой вопрошающего: *беспринципностью*. Иначе быть не может. Что-же именно нужно делать?

Я хочу *не* объятий: потомучто объятия (внезапное согласие) — только минутное потрясение. Дальше идет «привычка» — вонючее чудище.

Я хочу *не* слов. Слова были и *будут*; слова до бесконечности изменчивы и конца им не предвидится. Всё, что ни скажешь, остается в теории. Больше *испуга* не будет. Больше *презрения* (во многих формах) — не будет.

Правда-ли, что я *всё* (т. е. мистику жизни и созерцания) отдал за одно; *правда*. «Синтеза»-то ведь потом, разумеется, добьешься. Главное—овладеть «реальностью» и «оперировать» над ней уже. Corpus ibi agere non potest, ubi non est! ***>.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Я хочу сверх слов и сверх объятий. Я *хочу того, что будет*. Всё, что случится, того и хочу я. Это ужас, но правда. Случится, как ужь, всё равно, всё равно что. Я *хочу того, что случится*. Потому это, что *должно* случиться и случится — то, чего я хочу. Многие бедняжки думают, что они разочарованы, потомучто они хотели не того, что случилось: они ничего не хотели. Если кто хочет чего, то то и случится. Так и будет. То, чего я хочу, будет, но не знаю, что это, потомучто я не знаю, чего я хочу, да и где мне знать это *пока*!

То, чего я хочу, сбудется.

*

28 июля

Читаю талантливейшего господина Мережковского [142]. Вижу и понимаю, что надо поберечь свою плоть. Скоро она пригодится. «Отречение от крайностей мистицизма» (мое) не столь просто. Это шаг не назад, а вперед — к «отрицанию». Здесь есть утверждение (сознательное) своего рода «неверия». Поберегусь [143].

NB Самоубийство одной моей знакомой. И далее—«по тому-же пути».

*

<*Черновик письма к З. Гиппиус*>

2 августа 1902. Шахматово

Мног[оуважаемая] З[инаида] Н[иколаевна].

Извините, что отвечаю Вам не сейчас же. Это происх[одит] от того,

---

* Две последние строки приписаны Блоком позже.— *Вл. О.*

** Инициалы «Л. Д.» (Менделеевой) густо зачеркнуты.— *Вл. О.*

*** Тело не может действовать там, где его нет.

что у нас посылают на почту только около 2-х раз в неделю. Ваше письмо и Ваши похвалы моим стихам были для меня неожиданно приятны и важны [144]. Конечно я с величайшим удовольствием и согласием отдаю их в «Новый Путь». Ваше письмо еще было мне важно тем, что навело на новые разъяснения. Ведь «широкая белая лестница» (если не ошибаюсь, ее «лирическое истолкование» можно найти в словах:

И вплоть до зари, пробужд[ения] вестницы,
Я в мире свершений. Я радостно сплю.
Вот узкие окна... И белые лестницы... [145]),

«рассекающая» сферу «здешнего» по пути к «небу верхнему» — нездешнему — есть следовательно подъем. Чем выше, тем «слитнее» видно всё; значит видно и то, как сходятся внизу пропасти и как нет причины миновать одну для другой. Обо всем ведь надо помнить. И вот на вершинах лестницы вспоминаем мы м[ожет] б[ыть] то, что помнили только детьми (об этом есть у Дм[итрия] С[ергеевича]), вспоминаем «странность существования», открываем удивленные глаза. И вот тут, по слову Аристотеля («Философия началась с удивления»), закипает на последн[ей] ступ[ени] лестницы ист[инный?] разум и присоединяется к «чуянью» второй ступени и к «примитивной грубости» и «чувственности» (однако, м[ожет] б[ыть], не лишенной «жизненной», живой, необработанной правды) первой ступени. Приблизительно такова «Ваша» лестница к синтезу; она таким образом, сама будучи мистической, избавляет от «крайностей» мистицизма, от его «декадентства». Ибо, еще не поднявшись на высшую ступень, мы увидим только одну пропасть, отразим в себе только ее правду, затоскуем, «размечтаемся» под ветхозаветным «кедром ливанским», забыв прекрасное древо «Нового Завета». И вот в этом пункте Ваши слова нашли мои мысли этих дней, ибо именно тут (перед получением Вашего письма) захотелось мне сойти с чисто мистической дорожки и спокойно взглянуть на нее сверху. И пришло Ваше письмо о третьей «разумной» ступени, о «требованьи понятности во имя Непонятного», о том «мире свершений», где сон — радостен, удивление разумно и видно далеко и «слитно» как весело странствуют «притихшие дети», бесстрашно ищут, высматривают «зарю, вестницу пробуждения». Ваша картина, поистине «эллински» гармоническая, однако открывает мне другие страны «уныния», «забвения». Здесь возникает мне параллельный, «схожий» образ других лестниц, переходов, «лесов»:

Мы бродим в неконченном здании,
По шатким, дрожащим лесам,
В каком то тупом ожидании
Не веря вечерним часам.
(Вал. Брюсов. T[ertia] V[igilia]).

Об этом иногда страшно думать, потомучто и это «действительно», хоть и «до времени». Это — опрокинутый бог, человек забывший свое «подобие божие». Вот, сейчас провалятся леса, город тихонько вздрогнет и поднимется, испарится, прилетит большая птица Человеческой Надежды, совьет, разовьет крылья и исчезнет. А куда — неизвестно. Вот оно — неверие, «декадент[ст]во» <, «реализм действительной жизни-с»> *. Ваши слова о двух синтезах примирительны; но я не всегда могу принять их. Иногда из за логической гармонии смотрит мне в лицо безмирное отрицание. И я всё еще не могу решить, что это: только ли «страх со змеиною колючею ласкою», или «страх божий», боязнь испытывать. В последнем случае м[ожет] б[ыть] еще сильны романтические когти.

* Вычеркнуто в рукописи. — *Вл. О.*

Еще раз благодарю Вас, З[инаида] Н[иколаевна], за письмо, также за приглашение приехать к Вам. Но не знаю в точности, до как[их] пор буду в деревне. Здесь также не было лета, а только осень, теперь уж скоро настоящая, желтая, красная.

Преданный Вам Ал. Блок

*

13 августа

Я облачаюсь перед битвой
В доспехи черного слуги.
В сношеньи с тайною молитвой
Мои проклятые круги.

Как медленно влекутся дýги!
Как жадно светел их отлив!
На голос царственной подруги
Влекусь, святыни истребив.

Мужайся, сердце! Мглою черной
Дохни на бога здешних дней!
С Женой угрюмой и тлетворной <....> *

Клинок мой диаволом отточен
В груди — клокочущее зло.
Залог побед за мной упрочен
Бесцельно, пусто и светло.

Ты не спасешь себя молитвой,
Дрожи, скрывайся и беги!
Я облачаюсь перед битвой
В доспехи черного слуги [146].

*

14 августа 1902. Ante lucem [147]

Мой скепсис — суть моей жизни.

Та ли будет суть моей смерти? Нет. Наступит время (момент), когда я т в е р д о у з н а ю, что моя смерть нужна для известного момента (или...). Говорю в скобках «или», потомучто смерть нужна неизвестно для чего: для момента ли, или для лица; или для себя, или для перехода, или как условие, или физиологически — и т. д., и т. д.

Этот момент будет о т л и ч а т ь с я от других моментов тем, что будет содержать в себе особенно интенсивное накопление твердой уверенности в необходимости прекратить его — притом: не непременно в силу отчаянья («умри в отчаяньи»), а с к о р е е в силу большого присутствия с и л ы, энергии потенциальной, желающей перейти в кинетический восторг (ἔκστασις). Κίνησις восторга (высшего) будет заключаться в в ы с ш е м поступке. Высшее телеологически стремление человека — применить наибольшую из своих способностей к наибольшему, что у него есть. Наиб[ольшая] способность — «прекратиться», наиб[ольшее], что есть в руках — собственная цель (τέλος — конец — finis — finalis). Так[им] обр[азом], наивысш[ая] способность и наивысш[ая] цель совпадают в одном (τέλος). Человек может кончить себя. Это — высшая возможность (власть) его (suprema potestas). Для сего он выбирает момент, в который остальные его возмож-

* Строфа не дописана.— *Вл. О.*

ности (как-то — возможность жить, а не скончать-ся и другие — помельче) не мешают. Вместе с этим — высшая цель человека — стремление вперед — и притом скорейшее (наибо́льшими шагами). Очевидно (ясно), что выражение самого скорого стремления будет самым большим шагом (summus passus). Это — скачек из того состояния, которое в настоящее время поглощает в себе все остальные его состояния, — в другое. Состоянием, поглощающим в себе все остальные, никто не усумнится счесть жизненное состояние. Человек прежде всего живет, потом уже добр, зол, счастлив, несчастен, любит, любим и пр. Следовательно summus passus будет из этого состояния — именно из жизни. А из нее выйти некуда, кроме смерти (человеку не дано иное). Так[им] обр[азом] summus passus в смерть будет выражением самого напряженного стремления — осуществлением высшей цели путем приложения своей высшей способности. Кончив себя (разумеется, в момент наиболее для этого удобный), человек осуществит свою summa potestas путем summus passus.

P. S. Известно, на какой момент намекаю я. Спросить у..... * (см. завещание, тетрадь I, стр. 29—30) [148].

*

## СТИХИ

«Обыкновенная» сегодня в духе:
Она сидит и думает о мухе.
(О чем и думать — но таков закон:
Когда у ней нет в мысли Рогачева [149] —
Всё остальное вовсе нездорово).
Кто-ж будет тот, кто назовется: «он»?
. . . . . . . . . . . . . . . . **

---

A[nte] l[ucem]

Прикорнувши под горою,
Мистик*** молит о любви.
Но влеченье половое
Скептик чувствует в крови.
Как тут быть? Деревня близко,
А усадьба далека.
Грязью здешней одалиски
Не смутишь ты дурака.
Лошадь ходит на веревке,
Да и кляча — не возьмут!
С приближеньем к <чернобровке> ****
Скептик чует <.....> <зуд>... *****:
Мистик ****** в поле — (экий дурень!)
Стосковался и заснул.
Скептик ловок и мишурен (!)
В деревеньку заглянул.
Видит он — на сеновале
Дева юная храпит,

---

* Многоточие в рукописи. — *Вл. О.*

** Сии строки, предполагавшиеся, пропущены не даром. Хотя они и не были сочинены, но были бы нецензурны. *Censor scepticus.* (Примечание Блока. — *Вл. О.*)

*** Первоначально было: «Циник».

**** Зачеркнуто.

***** Одно густо зачеркнутое слово не поддается прочтению. Второе прочитано предположительно.

****** Первоначально было: «Циник».

На узорном одеяле,
Распластавшися, лежит.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . *

*

14 августа 1902. Ante lucem

Тебе, тебе — с иного света,
Мой друг, мой ангел, мой закон.
Прости безумного поэта —
К тебе не возвратится он.

В гробу я слышу голос птичий,
Весна близка, земля сыра.
Мне золотой косы девичьей
Понятна томная игра.

Ты, мимолетная, из ночи
Дохнула мне и замерла.
И долу опуская очи,
Мою ты музу приняла.

Всё, чем ты дышишь — здесь мне свято,
Любовь по прежн[ему] жива,
Безмолвно приняла когда то
Ты эти грубые слова [150].

*

14 августа, a[nte] l[ucem]

Всё, чем дышал я,
Чем ты жила
Вчера умчал я
В пустыню зла.

Там насажу я
Мои цветы
И, как вздохну я, —
Услышишь ты.

Могилу вскрою,
Возьму опять
Тебя с собою
Вспоминать

Об этой дали
Великих лет,
Когда мы знали
Вечерний свет [151].

*

## <Черновик письма к З. Гиппиус>

16 августа 1902

Мног[оуважаемая] З[инаида] Н[иколаевна].

Отвечаю Вам не сразу, потомучто несколько дней подряд чувствовал ужасный упадок духа; вероятно это временно, хотя и до сих пор не прошло, а вообще бывает периодами. Теперешняя моя жизнь не богата происше-

---

* Строка точек в рукописи.— *Вл. О.*

ствиями, потомучто лето как будто какое то переходное. Может быть скоро придется оставлять всё здешнее, а я к нему страшно привязан, потомучто почти из года в год провожу здесь одни и те же летние месяцы [152]. Прежде я имел смелость играть в соседнем именьи Гамлета, Чацкого и Скупого рыцаря. Подмостки были маленькие и зрителей настоящих мало <, а всё крестьяне>. Но были костюмы, грим, рампа, подъем духа — такая полнейшая иллюзия театра, что я несколько лет подряд упорно собирался на сцену и даже в Петербурге играл в отвратительном кружке в зале Павловой. Это, преимущественно, меня и отвадило [153]. Теперь бы не хватило, пожалуй, и духа опять играть Гамлета, да и летний театр расстроился; в этом году не сыграли ни одного водевиля. Я всё читал, а книги надоедают. Близкие люди у меня есть (схожусь я с ними, конечно, разно — то в том, то в другом, кроме мамы, с которой — во всем), и вид из окна великолепный — зеленый и тихий сад, розы, рябина, липы, сосна. Но нет места, где бы я не прошел без ошибки ночью или с закрытыми глазами. Поэтому, иногда, хочется нового. Да и больные кругом всё лето; не говоря о недавней смерти [154] — всё это не способствует оживлению. Вся жизнь медленная, ее мало, мало противовеса крайнему мистицизму. А он ведь влечет за собой «непобедимое внутреннее обмеление», эти Ваши слова я очень оценил. Вы спрашиваете о Бугаеве [155], но я не имел о нем никаких известий. Читал только рецензию на «Симфонию» в «Новом Времени». Стихи Брюсова я очень люблю, некоторые особенно — в обоих выпусках «С[еверных] Ц[ветов]» (прошлого и этого года) [156]. В Петербург поеду, вероятно, в начале сентября. Пожалуйста, напишите мне, когда Вы предполагаете выпустить «Новый Путь»?

Преданный Вам Ал. Блок

*

Месяц вышел, солнца нет
Лишь зари вечерний свет.
Отдаленного набата
Голос тягостный плывет.
Но душа цвела когда-то
И теперь еще цветет.

Некрасиво.

---

Месяц вышел, солнца нет,
Лишь краснеющие зори [157].

*

<29 августа 1902>

Над осеннею долиной
Ты проходишь, нем и дик,
Замирает журавлиный
Удаляющийся крик.

Замер, кажется, в зените
Грустный голос, долгий звук...
Бесконечно тянет нити
Обездоленный * паук.

Сквозь прозрачные волокна
Солнце, света не тая,
Праздно бьет в слепые окна
Опустелого жилья.

---

* Вариант: «Торжествующий» с пометой: «мама» (т. е. предложенный Блоку матерью). — *Вл. О.*

Золотистые одежды
Осень солнцу отдала —
Уходящие надежды
Вдохновенного тепла [158].

*

<Черновик письма к Л. Д. Менделеевой>

29 августа

Пишу Вам, как человек, желавший что то забыть, что то бросить — и вдруг вспомнивший, во что это ему встанет. Помните Вы-то эти дни — эти сумерки? Я ждал час, два, три. Иногда Вас совсем не было. Но, боже мой, если Вы были! Тогда вдруг звенела и стучала, захлопываясь, эта дрянная, мещанская, скаредная, дорогая мне дверь подъезда. Сбегал свет от тусклой желтой лампы [159]. Показывалась Ваша фигура — Ваши линии, так давно знакомые во всех мелочах, изученные, с любовью наблюденные. На Вас бывала должнобыть полумодная шубка с черным мехом, не очень новая; маленькая шапочка, под ней громадный тяжелый золотой узел волос — ложился на воротник, тонул в меху. Розовые разгоревшиеся щеки оттенялись этим самым черным мехом. Вы держали платье маленькой длинной согнутой кистью руки в черной перчатке — шерстяной или лайковой. В другой руке держали муфту, и она качалась на ходу. Шли быстро, немного покачиваясь, немного нагибаясь вправо и влево, смотря вперед, иногда улыбаясь (от Марьи Михайловны) [160]. (Мне всё дорого). Такая высокая, «статная», морозная. Изредка, в сильный мороз, волосы были спрятаны в белый шерстяной платок. Когда я догонял Вас, Вы оборачивались с необыкновенно знакомым движением в плечах и шее, смотрели всегда сначала недружелюбно, скрытно, умеренно. Рука еле дотрагивалась (и вообще то Ваша рука всегда торопится вырваться). Когда я шел навстречу, Вы подходили неподвижно. Иногда эта неподвижность была до конца. Я путался, говорил ужасные глупости (м[ожет] б[ыть], пошлости), падал духом; вдруг душа заливалась какой то душной волной («В эти сны, наяву непробудные» [161]). И вдруг, страшно редко, — но ведь было же и это! — тонкое слово, легкий шопот, крошечное движение, м[ожет] б[ыть] мимолетная дрожь, — или всё это было, лучше думать, одно воображение мое. После этого, опять еще глуше, еще неподвижнее.

Прощались Вы всегда очень холодно, как здоровались (за исключением 7 февраля). До глупости цитировались мной стихи. И первое Ваше слово — всегда легкое, капризное «Кто сказал?», «чьи?». Как будто в этом всё дело. Вот, что хотел я забыть; о чем хотел перестать думать. А теперь то что? Прежнее, или еще хуже?

P. S. Всё, что здесь описано, было на самом деле. Больше это едва ли повторится. Прошу впоследствии иметь это в виду. Записал же, как столь важное, какое редко и было, даже, можно сказать, просто в моей жизни ничего такого и не бывало, — да и будет ли? Всё вопросы, вопросы — озабоченные, полузлобные... Когда же это кончится, господи?

*

29 августа 1902. Шахматово

Один только раз мы ходили очень долго. — Сначала пошли в Каз[анский] Собор (там бывали и еще), а потом — по Казанской и Новому переулку — в Исакиевский. Ветер был сильный и холодный, морозило, было солнце яркое, холодное. Собор обошли вокруг, потом вошли во внутрь. Тихонько пошептались у дверей монашки (это всегда — они собирают в кружки) — и за-

мерли. В Соборе почти никого не было. Вас поразила высота, громада, торжество, сумрак. Голос понизили даже. Прошли глубже, встали у колонны, смотрели наверх, где были тонкие нитки лестничных перил. Лестница ведет в купол. Там кружилась, наверное, голова [162]. Вы стали говорить о самоубийстве, о том, как трудно решиться броситься оттуда вниз, что отравиться — легче. Есть яд, быстродействующий. Потом ходили по диагонали. Солнце лучилось косо. Отчего Вам тогда хотелось сумрака, пугал Вас рассеянный свет из окон? Он портил собор, портил мысли, чтоже еще?—... Потом мы сидели на дубовой скамье в противоположной от алтаря части, ближе к Почтамской. А перед тем ходили в е с ь  д е н ь. Стало поздно, вышли, опять пошептались монашки. Пошли по Новому и Демидову переулкам, вышли на




РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА: «УГОЛ ДОМА [В ШАХМАТОВЕ] И НАША ПРИСТРОЙКА», 1899 г.
Собрание М. А. Бекетовой, Ленинград

Сенную. Мне показалось ужасно близко. Вы показали трактир, где сидел Свидригайлов [163]. Вышли к Обуховскому мосту, дошли до самой Палаты [164]. Еще с моста смотрели закат, но Вам уже не хотелось остановиться. Это было в п о с л е д н и й  р а з. Кто то видел нас. Следующий раз были уже на Моховой, на углу Симеоновского переулка и набер[ежной] Фонтанки и на Невском около Глазунова [165], близь Каз[анского] Собора. Это уже лучше и не вспоминать и не напоминать. Это было 29 января, — а ужь 7 февраля— полегче. Это было необыкновенно, кажется, очень важно, разумеется для меня. Для Вас — мимолетность. Но чтобы я когда нибудь забыл что нибудь из этого (и Р. Келер * [166] и т. д.— подробности Вам знакомые) — для этого нужно что нибудь совсем необыкновенное, притом того-же порядка.

---

* В Москве я видел его-же. (П о з д н е й ш е е  п р и м е ч а н и е  Б л о к а.— *Вл. О.)*

*

2 сентября

Встретившиеся в сентябре на Фабричной улице были: Богач и Лазарь. Тот, которого звали Богачем, имел тогда в глазах нечто связное и бодрящее. Он был силен, высок и красив лицом.

Лазарь был оборван, пьян и унижен.

Оба смотрели прямо в глаза друг другу. Оба знали одно и тоже в прошедшем, но разное — в будущем. Это и соединяло и делило их. Но пока они были заодно и вели богословский разговор о богородице. Лазарь выслушивал догматы — и не спорил, потомучто был во всем согласен с Богачем. Это была лучшая минута в его жизни.

Моросил дождик. Качались облетающие деревца. И они, и Богач, и Лазарь, вместе ждали октябрьских сумерек и радовались быстро укорачивающимся дням.

Когда они разошлись, у Лазаря чуть слышно зашлепали мокрые опорки. Богач шел бодро и весело, звеня каблуками по тротуарным плитам, будя эхо в воротах каждого дома.

Лазарь думал об обещанных ему деньгах, а вокруг смотрел безразлично. Богач замечал прохожих и заставлял их сторониться. Некоторые взглядывали с удивлением в его смеющиеся глаза, читая в них мнимое самодовольство.

---

По улицам проходили разно одетые женщины. К сумеркам их лиц нельзя уже было отличить от богородичных ликов на городских церквах [167]. Но опытный глаз, присмотревшись, чувствовал смутную разницу. Только в богородичный праздник по улицам проходила неизвестная тень, возбуждавшая удивление многих. Когда ее хотели выследить, ее уже не было. Однажды заметили, как она слилась с громадным стенным образом божьей матери главного городского собора. Но не все поверили этому. У тех, кто ещё сомневался, было неспокойно на душе.

*

Для памяти

Большой револьвер военный стоил 26 рублей

Купить маленький карманный (сколько?).

Запирать туда же, где тетради эти — и черновые стихи, и ее письма (2), и ее портреты — и прочее.

*

6 сентября 1902. Петербург

<Влажный холод>

Я вышел в ночь — смотреть и знать
Далекий шорох, близкий ропот,—
Несуществующих принять,
Поверить в мнимый конский топот.

Дорога, под луной бела,
Казалось, полнилась шагами.
Там только чья то тень брела —
И скоро скрылась за кустами.

И слушал я — и услыхал
Во мраке, в ужасе, в смятеньи —

---

* Это всё та же тема о несчастливце и счастливце (двойники) (счастливец несостоятелен). 4 июня 1911 г. Шахм[атово]. (Позднейшее примечание Блока. — *Вл. О.*)

Далеко, звонко — конь скакал,
Но было ясно приближенье....

Но здесь, и дальше — каждый звук.
Душа томительно боролась.
И я не знал — откуда стук,
Откуда будет слышен голос!...

И вот — яснее звон копыт
И белый конь ко мне несется....
И было слышно, кто молчит
И на пустом седле смеется.

<И встали дыбом волоса,
И пел я, простирая длани....
А там — промчались голоса
В сыром серебряном тумане.> * [168].

I — bis.

Ал. Блок

*

6 сентября

Безрадостные всходят семена.
Холодный ветер бьется в голых прутьях.
В моей душе открылись письмена,
Я их таю, — в селеньях, на распутьях.

И крадусь я, — как тень у лунных стен, —
Меняются, темнеют, глохнут стены.
Мне сладостно от всяких перемен, —
Моя любовь рождает перемены.

О, как я жив, как бьет ключами кровь!
Я здесь родной с надземными ключами.
Мгновенья тайн — и вечная Любовь!
Я понял вас! Я с вами! Я за вами!

Растет, растет великая стена,
Холодный ветер бьется в голых прутьях.
Я вас открыл, святые письмена,
Я вас храню с улыбкой на распутьях! [169].

*

## <Черновик письма к З. Гиппиус>

8 сентября

Многоуважаемая З[инаида] Н[иколаевна]

Благодарю Вас за письмо, которое мне уже переслали из деревни в Петербург. 1 сентября я был в городе — и ужасно обрадовался, потомучто и наше лето было темное, сонное и мокрое. Даже грозы были какие то странные, больше обыкновенного насыщенные чертовщиной — и в этих чертях при этом тоже какое-то сверхприродное «благоразумное полубе-

* Эта строфа в рукописи зачеркнута. Вариант ко 2-му стиху:
И люди сонные в тумане....
*Вл. О.*

зумие»[170], так что нѐ на чем душу отвести, нѐчего пугаться и нечему радоваться. Мне странно то, что Вы пишете о сцене, о том, что с нее нельзя говорить о будущем[171]. Мне иногда кажется, что, несмотря на всё внешнее опошление современного театра, стоит актеру иметь талант (а это не так уже редко), чтобы сейчас запахло литургией. И даже в самòй закулисной личности актера иногда заметна священная черта, какое-то внутреннее бескорыстие и глубокая важность, медлительность и привычка быть королем, жрецом... и немного пророком. Пр̀аво, мне это думается не отвлеченно, а на основании виденных мной даже не знаменитых итальянцев, а просто наших русских актеров императорской и частных сцен, например г-на Далматова в «Короле Лире». Никогда не забуду ему этой роли, да и вообще она ему зачтется впоследствии, потомучто такие моменты никогда не проходят даром[172]. О первом представлении «Ипполита» я давно уже думаю, рассчитывая... на Шувалова...[173]. Так как не я один хочу видеть его, то прошу Вас, если Вам это не трудно, написать мне несколько слов о том, как и где лучше достать билеты; я очень боюсь, что они будут расписаны еще перед началом продажи в кассе. Не будет ли билетов у Вас или у кого нибудь из Ваших знакомых в городе? Будьте так добры написать мне об этом, и также о том, когда первое представление, объявления о котором всё еще нет.— Моя «меланхолия» миновала, все краски опять резкие, осенние, не робкие. Петербург располагает к деятельности. Когда, приблизительно, соберетесь Вы с Дмитрием Сергеевичем в город и начнется деятельность религиозно-филос[офских] собраний? Посылаю Вам обе части моего стихотворного «диптиха» [1. Брожу в стенах монастыря. 2. Инок шел и нес святые знаки] *

Преданный Вам

*

10—11 сентября

Могилы под кустами роз
Кресты
В затихшем воздухе берез
Струятся ветви золотые[174].

———

. . . . . . . . . . . . .

<И наступила тишина
Замолкнул
Растаял, истощился голос

Струятся кудри золото
Та, что хмурила брови

Легли задумчивые росы
Струились золотые косы

И льются косы золотые.>

*

11 сентября

Смолкли нарядные шутки,
Входили, главы обнажив.
Был воздух задумчиво жуткий, —
В углу раздавался призыв.

Призыв к Неизвестной Надежде —
И после опять тишина.

* Прямые скобки принадлежат Блоку. — *Вл. О.*

Там женщина в черной одежде
Читала, крестясь, письмена.

Но люди, не помня святыни,
Искали на бледном лице
Мечты об утраченном сыне,
Печали о раннем конце....

Она-же, собравшись в дорогу,
Твердила молитвы святых.
Так было ей ближе к богу
И праздничней всех живых [176]

*

11 сентября

Запевающий голос, поблекнувший цвет,
Улетающий день, погасающий свет.

Нагибаясь в окно, услыхал я сирень.
Это было весной в улетающий день.

Это было весной — и на томный карниз
Передвинулись тени ликующих риз

И не знал я, откуда дохнула в лицо,
Запевая, сгорая, вошла на крыльцо.

Ах, дремота взяла угасающий день,
Ранней, ранней весной услыхал я сирень [176].

*

<13 сентября>

Сегодня в пятницу 13 сентября (канун двух праздников) [177] я вел себя прескверно (как будто действительно скоро уж мне—капу́т (caput);—умопомешательство; quem Deus vult perdere—prius dementat *). Однако был под окнами. Триптих столовой освещен и слева** одно. В воротах — фигурки (это почти всегда). Сорвал объявление о пожаре в 32-м доме и артистки г-жи Читау на Гагаринской набережной. В 19-м давно уже надорвал [178]. Но стоит городовой, извощики, дворник. Идут люди. Да и швейцар не дремлет. Я ведь у него вероятно на подозрении. В другой раз. Прочерновил письмо от курсистки О. Л. [179] к г-же Пантелеймоновской (на Гагар[инской] набер[ежной] вблизи от зимних мостков). Остальное, что делал — нехорошо-с. Но есть твердое основание. Здесь и там (например: Universitas Petropolitana и Демидов переулок — см. мемуары). Всё сие принять во внимание.

---

О самоубийстве курсистки О. Л.*** ходили темные слухи. Говорили, что у нее был знакомый студент С., который изготовил для нее в колбочке какого-то ядовитого вещества. Этот студент, якобы, имел с нею соглашение давно уже — и всё подстроил преартистически. Мать ее, женщина не совсем обыкновенная, превратилась быстро в совсем обыкновенную: затуманилась, перестала понимать выражения русского и других, до тех пор ей

* Кого бог захочет наказать — сначала лишает разума.

** К этому слову в рукописи относится следующая позднейшая помета Блока: «Да нет!». — *Вл. О.*

*** Ольги Любимовой. (Позднейшая помета Блока. — *Вл. О.*)

знакомых, языков и послала за доктором, вместо священника. Доктор, разумеется, мог констатировать только случай отравления, впрочем сомневался в составе яда и предложил вскрытие, за что был спущен с позором с лестницы ревущим и беснующимся отцом. Братья и сестры вели себя весьма различно, как и подобает в интеллигентном семействе. Кухарки, горничные и другие личности, по редкости взятые из публичных домов, вели себя, как подобает преданным слугам: причитали. Всё вообще было как бы заранее подстроено — и предупредительное товарищество похоронных процессий (I-й разряд, конечно) дополнило впечатление искуснейшими и эффектнейшими подборами белого глазета, электрических лампочек, рессор у дрог и т. п. Священнослужителю заплатили 1000 рублей за грех, взятый им на душу [180]. Впрочем, он не замедлил очиститься святым причастием в ближайшую проскомидию. Похороны происходили на Смоленском кладбище в присутствии нескольких подруг и знакомых покойной — довольно, конечно, по семейному. Приходил также на кладбище один замухрышка, но скоро ретировался, не желая беспокоить и без того опечаленное семейство. Он перекрестился у ворот (ибо был благочестив), отвесил поклоны храмам, и показал в тот день свои заплатки на многих линиях Васильевского острова (день был сероват). Некоторые из подруг покойницы видели его мельком и тотчас пошептались. Им казалось, что он играл какую-то роль и был не простым соглядатаем. Семейство, щедро одаряя милостынькой кладбищенских побирушек, двинулось домой в каретах товарищества похоронных процессий. По правде говоря, оно было действительно обездолено, ибо дочка была очень любима и подавала какие-то надежды.

*

13 сентября

Наступило утро того самого дня, в который должно было случит[ь]ся нечто особенное. Солнце пробилось из тумана и пока еще стояло красноватое, только-что умывшееся. День должен был быть солнечный напролет, но короткий, потомучто Петербург переживал октябрь месяц.

Дворник дома № * по * улице, всходя на лестницу заправлять 3 плохенькие лампы, недочелся предуведомления о пожаре, вывешенного по приказу полиции, а также объявления о переезде на другую квартиру доктора по душевным болезням, жившего когда-то в этом доме. Швейцар дома № * по * улице со своей стороны заметил, что объявление от этого самого врача, жившего теперь в этом доме, сорвано, причем на стекле подъезда остались кусочки бумаги. Так как дома были недалеко один от другого, весть разнеслась быстро, и явная связь событий навела на подозрения. Дали знать в полицию, начался розыск, который так, впрочем, и не привел ни к чему. Да и факты были уж очень безобидны, чтобы серьезно обращать на них внимание. Потолковав, решили, что ночью шли балагуры в нетрезвом состоянии, и сдирали бумажки, которые им понравились.

Когда прошел день, наступили его сумерки (октябрьские сумерки), и многим нервным женщинам столицы стало жутко и боязно (от чего? уж верно не без причины) — тогда на нескольких улицах одновременно видели человека с задумчивыми глазами, в потертом платьи. Он ходил очень красивой, несколько деланной походкой — и обращал потому на себя внимание. Он не пропускал ни одного зеркала и ни одного сколько-нибудь отражающего стекла или магазинной витрины. Фатишка смотрелся всюду, оправлял пальто, видимо хотел нравиться проходящим дамам, но каждый раз печально покачивал головой и отходил, вздохнув. Костюм его, что ли ему не нравился? Правда, он был потерт, зато воротнички безукоризненны. Ими то всё и искупалось.

---

* Пропуски в рукописи. — *Вл. О.*

Вечером сторож Смоленского кладбища открыл, только благодаря своей храбрости, отвратительную штуку. Он поймал какого-то бродягу, занятого раскапыванием свежей могилы в I-м разряде. Повидимому, оборванец хотел поживиться и был пойман только случайно. Он успел уж докопаться до гроба и развинтить крышку. Тут то сторож и накрыл его — и поднял такой неистовый крик, что скоро подоспели на помощь и потащили тщедушнейшую фигурку прочь. Тот что-то лепетал, выбивался, но, представ перед приставом, назвался Лазарем (в подлинности имени тотчас-же усумнились); в остальном однако Лазарь заперся и ничего не сказал, несмотря на все угрозы. Всё происшедшее в этот день однако не превысило обыкновенной скандальной хроники. Случай был непомерный и единственный, но однако-же

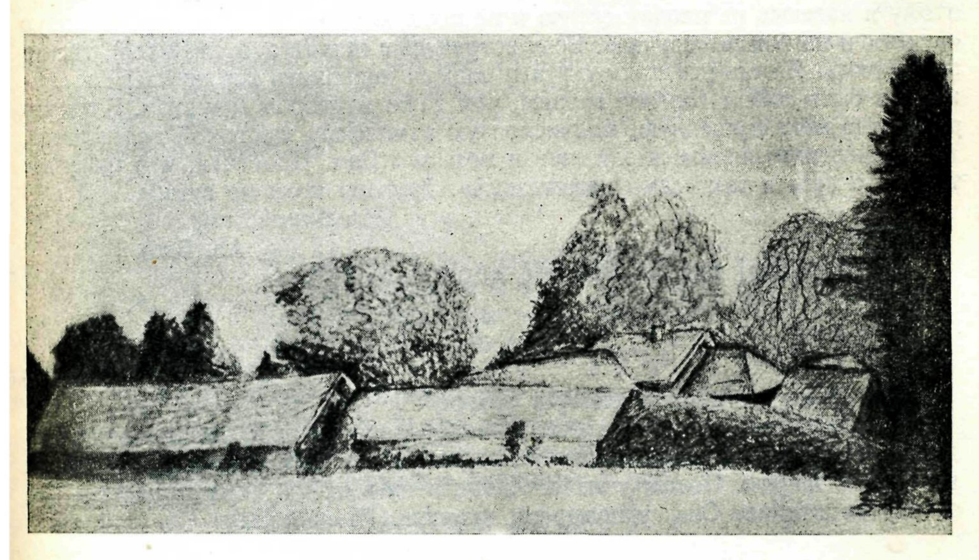


РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА: СЛУЖБЫ В ШАХМАТОВЕ, 90-е ГОДЫ
Собрание М. А. Бекетовой, Ленинград

возможный, хотя и страшно редкий. Зато дальше началась такая метафизика, что мы принуждены распрощаться со скептическим читателем и итти далее, имея вокруг себя лишь тесный кружочек правоверных.

*

### <Черновик письма к З. Гиппиус>

14 сентября

Многоуважаемая Зинаида Николаевна.

Прежде всего, извините меня за отсутствие адреса в предъидущем письме. Это случилось кажется в первый и надеюсь в последний раз. О господине Далматове мне хочется с Вами поговорить, потомучто я согласен, как с тем, что Вы о нем пишете[181], так и с собственным мнением. Одно не исключит другого в известной обстановке, при известном направлении мистических мерцаний души. Или — я по временам очень грубею и становлюсь более толстокожим, чем нужно для справедливой оценки. Знаете, я кажется не виноват на этот раз, потомучто в одну сторону (по крайней мере) вижу теперь очень далеко и в эти серые сонные дни Петербургск[ой] осени, и вечером и ночью. Душа горит опять «как в первый день». Там опять всё — помыслы, поступки и сказки всего существа. Должно быть, даже я на этот раз, добьюсь чего-то; пора уже вдохнуть новое и несказанное, чего давно и безуспешно я пытаюсь достичь. Падают желтые листья и с ними жестокие, об-

манные химеры. Открылся уголок «мистического реализма», открылась возможность строить здание не на песке, нашлись ощутимые средства и простые орудия. Если будет и дальше всё в таком роде, моя литургия и моя симфония будет достойна тех надежд, которые я возлагаю на нее с давних пор. Мне очень хотелось бы говорить с Вами и быть у Вас в Луге, но мне этого исполнить теперь нельзя [182]. Вы будете в городе вероятно уже очень скоро, боюсь, что окончательно убедитесь в моем декадентстве. Декаденты ведь Ангелы не забывшие о своем начальстве, но «оставившие» свое жилище. Всегда брежжит в памяти иной смысл, когда кругом отбивается такт мировой жизни. Припомню окончательно то, что мне было когда то завещено, и тогда уже без колебаний исполню, чего бы это ни стоилю; по всему этому я надеюсь на плодотворную и не робкую зиму этого сезона. Чувствую «перст» и не боюсь «случая». Если встречусь с ним (а это случится), только зажмурюсь. Я ведь всё таки слуга и должен исполнить все заветы Господина,— а быть рабом гораздо важнее, чем даже доктором Фаустом. Пока что разрежаю мою сгущенную, молниеносную атмосферу жестокой арлекинадой, которой стихотворное выражение и посылаю Вам. Простите, что пишу всё только о себе и так «самоутверждаюсь». Другому пока не судьба

Преданный Вам

Ал. Блок

[Прил[ожено] стих[отворение] «Арлекин»] * [183].

*

16 сентября. Канун имянин

Это пока не продолжение, а другое [184].

Однажды шла по улице некто NN — торопливо шла. Сзади плелся бродяжка. Вдруг он подошел и сказал: здравствуйте. NN обернулась и сначала не поняла ничего. Потом узнала. Приняла письмо. Он сказал: надеюсь, всё останется втайне. Она, удивленная, кивнула. Разошлись.

*

<Черновик письма к Л. Д. Менделеевой>

16 сентября

Прошу Вас прочесть это письмо до конца. Оно может быть интереснее, чем Вы думаете. Я, пишущий эти строки (он-же — податель письма) не думаю говорить ничего обыкновенного. Потому, не примите скандальную обстановку за простые уловки с моей стороны. Дело сложнее, чем кажется.

Приступлю прямо к делу. Четыре года тому назад я встретил Вас в той обстановке, которая обыкновенно заставляет влюбляться. Этот последний факт не замедлил произойти тогда-же. Умолчу об этом времени, потомучто оно слишком отдаленно. Сказать можно не мало, однако — не стóит. Теперь положение вещей изменилось настолько, что я принужден уже тревожить Вас этим документиком не из простой влюбленности, которую всегда можно скрывать, а из крайней необходимости. Дело в том, что я твердо уверен в существовании таинственной и мало постижимой связи между мной и Вами. Слишком долго и скучно было бы строить все перебранные уже мной гипотезы, тем более, что все они, как и должно быть, бездоказательны. Потому я ограничиваюсь констатированьем своего внутреннего убеждения, которое (продолжаю) приводит меня пока к решению, вероятно довольно туманному для Вас. Для некоторого пояснения предварительно замечу, что т[ак] н[азываемая] жизнь (среди людей) имеет для меня интерес только там, где она соприкасается с Вами (это, впрочем, чаще, чем Вы мо-

* Прямые скобки принадлежат Блоку. — *Вл. О.*

жете думать). Отсюда совершенно определенно вытекает то, что я стремлюсь давно уже как-нибудь приблизиться к Вам (быть хоть Вашим рабом что-ли — простите за тривиальности, которые не без намеренья испещряют это письмо). Разумеется это и дерзко и в сущности даже недостижимо (об этом еще будет речь), однако меня оправдывает продолжительная и глубокая вера в Вас (как в земное воплощение пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности, если Вам угодно знать). Другое оправдание (если нужно оправдываться) — всётаки хоть некоторая сдержанность (Вы, впрочем, знаете, что она иногда по мелочам нарушалась). Итак, веруя, я хочу сближений — хоть на какой-нибудь почве. Однако, при ближайшем рассмотрении, сближение оказывается недостижимым прежде всего по той простой причине, что Вы слишком против него (я, конечно, не ропщу и не дерзну роптать), а далее — потомучто невозможно изобрести форму, подходящую под этот весьма, доложу Вам, сложный случай отношений. Я уж не говорю о трудностях, заключающихся во внешней жизненной обстановке, которые Вам хорошо известны. — Таким образом всё более теряя надежды, я и прихожу пока к решению. . . . . . . . . . . . . . . . . . *.

*

29 сентября

Под старость лет, забыв святое,
Сухим вниманьем я живу.
Когда-то, там — нас было двое, —
Не то во сне — не наяву.

Смотрю на бледный цвет осенний,
О чем-то память шепчет мне...
Но, как поверить поздней тени,
Мелькнувшей в юношеском сне?...

Всё это было или мнилось?
В часы забвенья старых ран
Мне иногда подолгу снилась
Мечта, ушедшая в туман.

Но глупым сказкам я не верю,
Томясь под игом седины.
Пускай другой отыщет двери,
Какие мне не суждены [185].

*

<11 октября>

11 октября post Lucem [186]
опять украл главное объявление. В него оказалось вложено прежнее, старое, древнее, моей юности. Так вложена душа моя в могучее неисчерпанное дело
Отчаянья Последнего.

Матерь Света!
Матерь Света!
Матерь Света!
Я возвеличу Тебя.

* Строка точек в подлиннике.— *Вл. О.*

*

11 октября

<Выезжал из заморской страны
Голубой>

Здесь не было ни сел, ни городов.
Над широтой нетронутой пустыни
Из края в край провиделись богини
Царившие над золотом песков.

<Они мерцали>

<И мерцали их ресницы
Над>

Здесь был дворец Неузнанной Жены [187].

*

12 октября

Пересмотрите также после меня и мои книги. Они интересные, на некоторых надписи. Есть и хорошие книги. Попрошу также раздать некоторые, кому я впоследствии назначу — и надпишу. Список помечу в этих же листках (будущие страницы, вероятно только еще в книжке с золотой лирой покойной бабушки, если там не будет стихов) [188].

*

Мережковским 12* стихотворений:

1. Стран[н]ых и новых
2. Мы встречались
3. Золотистою долиной
4. <Был вечер поздний>**. Тебя скрывали туманы
5. Под старость лет
6. Благословляя свет
7. <Явился он> Верю в Солнце Завета
8. Гадай и жди
9. Мы преклонились
10. Там в полусумраке
11. Медленно в двери
12. Передо мной — моя дорога
<Сбежал с горы> [189].

*

Полон чистою любовью,
Верен сладостной мечте,
Л. Д. М. — своею кровью —
Начертал он на щите [190].

*

31 окт[ября]

Посвящ[ается]
Любови Дмитриевне Менделеевой

Будет день, словно миг веселья.
Мы забудем свои имена.

---

* Переделано из «13». — *Вл. О.*

** Заключенное в угловые скобки в рукописи зачеркнуто. Новые заглавия приписаны позже. — *Вл. О.*

Ты сама придешь в мою келью
И пробудишь меня ото сна.

По лицу, объятому дрожью,
Угадаешь все думы мои.
Но прежнее станет ложью,
Чуть блеснут иные струи.

И, как встарь, с безгласной улыбкой
Ты прочтешь на моем челе
О любви неверной и зыбкой,
О любви, что цвела на земле.

Но тогда, величавей и краше,
Без сомнений я всё приму
И, испив, передам Тебе чашу,
И прильну к Лучу Твоему[191].

*

31 октября. Перед ночью

Мне было бы страшно остаться с Вами. На всю жизнь тем более. Я и так иногда боюсь и дрожу при Вас незримой. Могу или лишиться рассудка, или самой жизни. Это бывает больше по вечерам и по ночам. Неужели же Вы каким-нибудь образом не ощущаете этого? Не верю этому, скорее думаю наоборот. Иногда мне чувствуется близость полного и головокружительного полета. Это случается по вечерам и по ночам — на улице. Тогда мое внешнее спокойствие и доблесть не имеют границ, настойчивость и упорство — тоже. Так уже давно и всё больше дрожу, дрогну. Где-же кризис — близко или еще долго взбираться? Но остаться с Вами, с Вами, с Вами *** [192].

*

Лучшее стихотворение Владимира Васильевича Лапина (†) [193]

Precatio

Dum genitores erant, potui illos semper adire
Omnibus in rebus, morbis in gravibus.

Nunc, ubi, mi pater, estis, ubî, mater mea rara?
Te patrem Dominum, Te matremque rogo.

Bello perpetuo trio me contrario vexant:
Cor leve duraque mens corpusque impatiens, —

O, Deus, în me sit Tecum concordio mentis
Spiritui sit cum corpore concilium *.

---

* Перевод: Пока живы были родители, я всегда во всех делах, в тяжких болезнях, мог прибегать к их помощи. А ныне где ты, отец мой, где, моя желанная мать? К тебе взываю, отец всемогущий, к тебе, матерь. Тремя различными борениями меня непрерывно терзают: непостоянное сердце, суровый ум и слабое тело. О, боже, да будет во мне с тобой согласен ум, да будет согласие духа и тела.

*

7 ноября 1902 года
Город Петербург
Курсовой вечер в Дворянском собрании.
Маловернии бога узрят.
Матерь Света! Я возвеличу Тебя!

Поэт Александр Блок

*

Сегодня 7 ноября 1902 года совершилось то, чего никогда еще не было, чего я ждал четыре года. Кончаю как эту тетрадь, так и тетрадь моих стихов сего 7 ноября (в ночь с 7-ого на 8-ое) [194].

Прикладываю билет, письмо, написанное перед вечером [195] и заканчиваю сегодня ночью обе тетради. Сегодня — четверг. Суббота — 2 часа дня — Казанский Собор [196].
Я — первый в забавном русском слоге о добродетелях Фелицы возгласил [197].

Ал. Блок

Город Петербург. 7—8 ноября 1902.

---

*Приложение*

<Заметка о Мережковском>

13 дек[абря] 1902. Спб.

Вот, м[ожет] б[ыть], самое основное и главное и наиболее по существу возражение на теорию Мережковского:

Теория в основании безукоризненная (оставляя м[ожет] б[ыть], частности). Но — это констатированье мирового процесса, который во всей своей разоблаченности и представляет титаническую скуку до своего разрешения. Констатированье без разрешения. Скука потенциального (а не совершившегося) конца всемирной истории. Скука, потому что это не конец мира, а только исторического процесса. Усталый взгляд назад, конспект углубленного разделения (не мир, но меч). Обетование без провиденья. Нет сил для пророчества,— стремления-же сверхнауки сверхискусства и т. д.—до сверхжизни. Так[им] обр[азом] — констатированье собственной внутренней трагедии, субъективное, лирика между двух стульев. Болезнь при прикосновении к прошедшему, слишком здоровое прикосновение к будущему. Жизненная драма человека (ангелы не забывшие своего начальства, но оставившие свое жилище) и общественного деятеля (полупробужденность вселенского сознания). Неудача в жизни (приходится стоять на сквозняке), в творчестве (поздно, не то мало — не то много), в религии («Скорей, скорей. Зина [198], скоро-ли? — (через несколько лет:)... Еще долго. У меня в моем новом романе — вечное углубление, вечное раздвоение... Хоть бы кто нибудь плюнул в мою сторону... У меня великая грусть... Попы, Ипполит,

журнал [199]... всё равно: Зина, ты так кричишь, что через все двери слышно!) Нет и не будет последнего вопроса, все вопли — предпоследние. Договорил всё, пришло время кричать — простудился, нет голоса. Поехал лечиться к Симановскому [200] — вернулся, испугавшись мороза.

Внезапно в доме № 24 по Литейной [201] сверху до низу во всех этажах раздадутся звонки. На пустой лестнице застучат — не шаги, не беготня, не вздохи. Ни старые, ни молодые ничего не поймут. Все будут смотреть в темноту. Он поймет. Он услышит и не взглянет. Но медленно, удрученный тяжелой мозговой ленью, пройдет в загроможденный кабинет к ленивому ужасу бесконечных томов и бумаг, ляжет на жесткий диван; бедный, скромный, больной, измученный, истоптанный, заброшенный. И... уже нельзя будет даже сойти с ума. А как нужно, как своевременно, как жалко.

P. S. Доказательство «скуки» на примере: встречаются термины: 1) язычество и христианство, 2) центробежный и центростремительный.— По духу теории (ясно без объяснения) — они требуют перекрещиванья. И, без сомнения, язычество центробежно, христианство центростремительно. Как будто намек на «что-то». Мигающий фонарь. На самом деле (в этом случае) — только узел религии с физикой. Таких узлов бесконечно много (всех не перечислил конечно и сам М[ережковский], да и нет нужды — дана руководящая нить). Узлы настоящего, а не будущего. Будущее совершеннее узловатого. Зная это, он дает рассудочный выход, говорит: «Ей гряди господи», как будто — «Зина, нет ли молока?» Фонарик мигнул и потух — до следующего мигания. Рот хохочет, глаза молчат (и так всегда). Скука миганий. Нам он примигался. Мы «привыкли» — ужасное, для него, уж наверное, невыносимое слово. Привыкли к его миру, а он пережил, забыл и отстал от наших содроганий. Болотце обходимее и безопаснее наших трясин [202].

## ПРИМЕЧАНИЯ

«Дневник» печатается с автографической рукописи, хранящейся в собрании Л. Д. Блок. Рукопись представляет собою пять «ученических» тетрадей, перенумерованных римскими цифрами в сопровождении следующих дат: I. 1901—1902; II. 1901—1902. Декабрь—май; III. 1902. Май—август; IV. 1902. Август—сентябрь; V. 1902. Сентябрь — 7-8 ноября. В рукописи не везде выдержана хронологическая последовательность записей: более поздние записи перебиваются в ряде случаев более ранними. В настоящей публикации текст «Дневника» хронологически упорядочен; отдельные даты, проставленные в рукописи в иных случаях в начале записей, в других случаях — в конце их, систематизированы и везде вынесены в начало записей.

Текст «Дневника» воспроизводится полностью, за исключением вложенных в первую тетрадь отдельных листочков, на которых расписаны «по ролям»: водевиль Потапенко «Букет», отрывок из трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» (действие II, сцена 4) и роль Мизгиря из пьесы Островского «Снегурочка».

В качестве «Приложения» к «Дневнику» присоединена неопубликованная заметка о Мережковском, относящаяся к декабрю 1902 г. и сохранившаяся в тетради Блока, озаглавленной: «Моя декламация, роли, заметки, стихи разных поэтов, выписки из книг и пр. — 1898 и позднейшие университетские времена» (собрание Л. Д. Блок).

Стихотворения Блока, содержащие в рукописи «Дневника» варианты и разночтения сравнительно с печатными текстами, даны в первоначальных редакциях; мелкие варианты и разночтения при этом не учитывались,— равно как и различные пометки Блока на рукописи, не имеющие существенного значения.

«Дневник» печатается с сохранением особенностей орфографии и пунктуации подлинника,— с незначительными отступлениями в части прописных букв в некоторых словах и пр. Круглые скобки везде принадлежат Блоку, прямые и угловые — редактору; в прямых скобках даны окончания слов, оставшихся в рукописи недописанными, в угловых — вычеркнутые Блоком строки и дополнения редактора.

Звездочками отделены друг от друга разновременные записи (в некоторых случаях недатированные).

Приношу благодарность Л. Д. Блок, предоставившей мне рукопись «Дневника» для опубликования.

[1] Это стихотворение Блоком напечатано не было; впервые оно было опубликовано по тексту «Дневника» в Собрании сочинений Блока, т. IV, Л., 1932, стр. 148.

[2] Этот отрывок был впервые опубликован по тексту «Дневника» в Собрании сочинений, т. IV, Л., 1932, стр. 244.

[3] Обе записи от 27 декабря 1901 г. относятся к написанному в этот же день стихотворению «Двойнику», впервые опубликованному во втором издании «Стихов о Прекрасной Даме» (1911):

Ты совершил над нею подвиг трудный,
Но, бедный друг! о, различил ли ты
Ее наряд, и праздничный и чудный,
И странные весенние цветы?..

Я ждал тебя. А тень твоя мелькала
Вдали, в полях, где проходил и я,
Где и она когда-то отдыхала,
Где ты вздыхал о тайнах бытия...

И знал ли ты, что я восторжествую?
Исчезнешь ты, свершив, но не любя?
Что я мечту безумно-молодую
Найду в цветах кровавых без тебя?

Мне ни тебя, ни дел твоих не надо,
Ты мне смешон, ты жалок мне, старик!

Твой подвиг — мой,— и мне твоя награда:
Безумный смех и сумасшедший крик.

[4] Эти две строфы относятся к вышеприведенному стихотворению «Двойнику»; они не были введены Блоком ни в печатный текст, ни в беловой автограф.

[5] Этот набросок был впервые опубликован по тексту «Дневника» в Собрании сочинений, т. IV, Л., 1932, стр. 244.

[6] Альманах «Северные Цветы» за 1901 год, собранные книгоиздательством «Скорпион», М., 1901. Вспоминая в «Дневнике» 1918 г. весну 1901 г., Блок писал: «А. В. Гиппиус показывал мне в эту весну только что вышедшие первые «Сев[ерные] Цветы» «Скорпиона», кот[орые] я купил, и Брюсов (особенно) окрасился для меня в тот же цвет, так что в след[ующее] за тем «мистическое лето» эта книга играла также особую роль» (Собрание сочинений, т. I, Л., 1932, стр. 275). В неопубликованной заметке в записной книжке, относящейся к осени 1901 г., Блок указал, что «крестами на страницах» им были отмечены следующие произведения из помещенных в первом выпуске альманаха «Северные Цветы»: драма З. Гиппиус «Святая кровь» (стр. 1), стихотворение Анастасии Мирович «Anima sola» (стр. 102), стихотворения В. Брюсова «И снова ты, и снова ты» (стр. 129) и «Отрывки из поэмы» (стр. 132) и литературно-философские заметки В. Брюсова «Истины»,— именно: IV (стр. 192) и VII (стр. 194).

[7] Ср. написанное в тот же день (29 декабря 1901 г.) стихотворение «Мы, два старца, бредем одинокие» (Собрание сочинений, т. I, Л., 1932, стр. 167).

[8] Стихи Вл. Соловьева «А. А. Фету».

[9] Этому наброску предшествует записанный Блоком 30 октября 1901 г. конспект статьи Иванова-Разумника о декадентстве (см. «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 8—10). К конспекту примыкает следующая неопубликованная заметка в записной книжке Блока, представляющая собою, очевидно, план статьи о декадентстве:

«Определив общее, напр[имер] франц[узской] нов[ой] поэзии (А. Энг. * и др.), указав на ее отцов — определить начала нов[ой] поэзии у нас (источники — Фет, Тютчев, Соловьев, идеи), как вполне самобытные, вызванн[ые] требованиями нашими историч[ескими] и другими. Отделить новую поэзию вообще от частн[остей?] декад[ентства?].

К тому же времени относится следующий неопубликованный библиографический список литературы, составленный Блоком, несомненно, для задуманной им статьи о декадентстве (дополнения в угловых скобках — мои):

«Источники

из «Смеси»

* Вероятно, Блок имел в виду какую-нибудь критическую работу сотрудницы журнала „Вестник Иностранной Литературы" А. Э. Энгельгардт.

Вл. Соловьев. Поэзия Полонского <«Нива», 1896, №№ 2 и 6>.

(З. Гиппиус. Среди мертвых) <Рассказ, напечатанный в журнале «Северный Вестник», 1897, кн. III>.

Бальмонт. Белый лебедь <см. Бальмонт К., Тишина. Лирические поэмы, СПБ., 1898, стр. 37>.

Тетрадка с запис[анными] стихами <:>

Стих. Ап. Коринфский <sic>
Стих. Ив. Бунина
Стих. Мережковского (2)
Бальмонт. Тишина.

Стихи Фета, Тютчева, <Вл.> Соловьева, Минского, Бальмонта, Соллогуба <sic>, Гиппиус З., Гиппиуса В., Мережковского, <Ал.> Добролюбова, Брюсова (сборник «Русские символисты» <I, II — 1894, III — 1895>, Метерлинка, Миропольского, Перцова, <Апол.> Майкова, <Б.> Никольского, Фофанова, Эредиа, Allegro <П. Соловьевой>, Случевского, Будищева, Асныка, Лохвицкой.

З. Венгерова («В[естник] Е[вропы]» 1892, IX). Поэты символисты во Франции.

А. Усов («С[еверный] В[естник]» 1893, VIII). Несколько слов о декад[ентах].

Мережковский. О причинах упадка <и о новых течениях> совр[еменной] русской литерат[уры] 1891 <sic — нужно: 1893>.

Михайловский. Литерат[урные] воспом[инания] и современная смута (т. II, 1900).

Баженов. Симв[олисты] и декад[енты] (психиатрич[еский] этюд). М. 1899.

Мир Искусства (статья Дягилева о декад[ентах?]).

Булгаковский журнал <«Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки» под ред. Ф. И. Булгакова; выходил с 1897 г.; в этом журнале деятельно сотрудничали мать и тетка Блока>.

Книжн[ые] изв[естия] Вольфа.

Записн[ая] книжка <очевидно, имеется в виду указанный выше конспект статьи Иванова-Разумника>.

Словарь <Брокгауза и> Ефрона.

Стихи: Боделэра, Верлэна, Mallarmé, Ришпена, Прюдома, Фруга, Льдова, (Аннунцио — проза), Вилье де Лилль Адан, (Гамсун — проза), Балтрушайтиса, А. Мирович, Курсинского, Жданова, Федорова, Коневского (N B), Фридберга.

Повесть <Вл.> Соловьева <очевидно, не известная «Краткая повесть об Антихристе», а беллетристический рассказ «На заре туманной юности...», напечатанный в журнале «Русская Мысль», 1892, № 5> (поискать и комедию <юношеская «мистерия-шутка» Вл. Соловьева «Белая лилия или Сон в ночь на Покрова», напечатанная в «Художественно-литературном сборнике. На память», М., 1893>). <В.> Розанов (последний фельетон!). Сергей Соловьев — тема».

[10] Откуда взят этот эпиграф — установить не удалось; возможно, что четверостишие принадлежит самому Блоку.

[11] Стихи Фета «Чем тоске, я не знаю, помочь!».

[12] Блок писал отцу 5 августа 1902 г.: «...все еще мне мечтается о крутом (не внезапном ли?) дорожном повороте, долженствующем вывести из «потемок» (хотя бы и «вселенских») на «свет божий» («Письма Александра Блока к родным», Л., 1927, стр 76).

[13] Портрет Ф. И. Тютчева, приложенный к его Сочинениям, изд. 1900 г. Фет писал Тютчеву:

Мой обожаемый поэт,
К тебе я с просьбой и поклоном:
Пришли в письме мне твой портрет,
Что нарисован Аполлоном!

[14] Стихи Блока «Смотри — я отступаю в тень», датированные 20 сентября 1901 г.

Ср. стихи Вл. Соловьева:

Всё, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.

[15] Стихи Фета «Чем безнадежнее и строже».

[16] Стихи Тютчева «Еще земли печален вид»:

Или весенняя то нега?
Или то женская любовь?

[17] У профессора Ф. Ф. Зелинского Блок слушал зимой 1901/02 г. (на первом курсе историко-филологического факультета Петербургского университета) лекции по истории греческой литературы. В октябре 1901 г. он писал отцу о Зелинском, как об «истинно-интеллигентном и художественном» человеке, «пони-

мающем всю суть классической древности» («Письма Александра Блока к родным», Л., 1927, стр. 68). Об увлечении Блока лекциями Зелинского сообщает М. А. Бекетова («Александр Блок», изд. 2-е, Л., 1930, стр. 67).

[18] Стихи Сергея Соловьева (см. прим. 81-е).

[19] Стихи Вл. Соловьева «В тумане утреннем неверными шагами»:

И до полуночи неробкими шагами
Всё буду я итти к желанным берегам,
Туда, где на горе, под новыми звездами
Весь пламенеющий победными огнями,
Меня дождется мой заветный храм.

[20] Стихи Вл. Соловьева (из поэмы «Три свидания»).

[21] Блок имеет в виду VII параграф «Истин» В. Брюсова («Северные Цветы», 1901, стр. 195), где, между прочим, читаем: «В обычной жизни глубокие чувства редко бывают ощутимы, для большинства они открываются только в мгновениях. Но если такой миг пройдет между двумя лицами, если их души взглянут одна в другую до глубины,— они связаны навсегда, и много надо житейской косности, чтобы заставить себя забыть эту таинственную связь». Именно этот параграф «Истин» Брюсова был отмечен Блоком в его экземпляре «Северных Цветов» (см. прим. 6-е).

[22] Здесь Блок имеет в виду свои собственные стихи, написанные в 1900—1901 гг. (до знакомства с поэзией Вл. Соловьева), в которых, независимо от Соловьева, нашли выражение мистические идеи, близкие соловьевским.

[23] Стихи Блока «Твой образ чудится невольно», датированные 22 сентября 1900 г.

[24] Контаминация отдельных образов из двух стихотворений Блока — 25 января 1901 г.:

Я вышел. *Медленно сходили*
На землю *сумерки зимы.*
*Минувших дней младые были*
*Пришли доверчиво из тьмы...*

и 29 января 1901 г.:

Ветер принес издалека
Песни весенней намек...

(в первоначальной редакции второй стих читается: «Песни весенней язык»).

В «Дневнике» Блока 1918 г. к первому из этих стихотворений относится заметка: «Гулянье на Монетной <улица в Петербурге.— *Вл. О.*> к вечеру в совершенно особом состоянии» (Собрание сочинений, т. I, Л., 1932, стр. 274).

[25] Контаминация образов из двух стихотворений Блока — «Тихо вечерние тени» (2 февраля 1901 г.):

*Песни твоей лебединой*
Звуки почудились мне,

и «Я понял смысл твоих стремлений» (26 февраля 1901 г.):

Но *риза девственная* зрима,
Мой день с тобою проведен...

В «Дневнике» Блока 1918 г. к этим стихотворениям относится заметка: «В конце января и начале февраля <1901 г.> ... явно является Она. Живая же оказывается Душой Мира (как определилось впоследствии), разлученной, плененной и тоскующей (стихи... особенно — 26 февраля, где указано ясно Ее стремление отсюда для встречи «с началом близким и чужим» (?)) — и Она уже в дне, т. е. за ночью, из которой я на нее гляжу. Т[о]-е[сть], Она предана какому то стремлению и «на отлете», мне же дано только смотреть и благословлять отлет» (Собрание сочинений, т. I, Л., 1932, стр. 247).

[26] Четверостишие Блока, датированное 13 мая 1901 г.

[27] Стихи Полонского «Недавно ты из мрака вышел».

[28] Стихи Владимира Г. (В. В. Гиппиуса),— альманах «Северные Цветы», 1901, стр. 96.

[29] Стихи Полонского «Тень ангела прошла с величием царицы».

[30] Известный черносотенный журналист и критик В. П. Буренин (1844—1926) изощрялся в газете «Новое Время» в площадной ругани по адресу декадентов и символистов; впоследствии он всячески поносил и Блока.

[31] Неясно, на какое издание Верлена ссылается Блок; очевидно, на «Романсы без слов» в переводе В. Брюсова (М., 1894),— здесь на стр. 11 помещен перевод стихотворения «Вот видите: кой-что нам надобно прощать». Вторая ссылка — на книгу Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), в которой на отмеченных Блоком

страницах дан общий очерк «новых течений» в искусстве, трактуемых, как «возмущение против удушающего мертвенного позитивизма»; в качестве «главных элементов нового искусства» Мережковский называет три следующих: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности» (стр. 43; подчеркнуто Мережковским).

[32] Стихи Пушкина «Возрождение»:

Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

[33] Стихи Вл. Соловьева «Мы сошлись с тобой не даром»:

Свет из тьмы. Над черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики роз твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их.

[34] Апостол Петр, по церковному преданию, был распят (при Нероне) вниз головой.

[35] Из стихотворения Тютчева «Видение»:

Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах.

[36] Стихи Вл. Соловьева (из поэмы «Три свидания»).

[37] Цитата из Апол. Майкова (трагедия «Два мира», ч. III).

[38] Стихи Н. Минского «Как сон, пройдут дела и помыслы людей»,— см. его «Стихотворения», изд. 3-е, СПБ., 1896, стр. 114.

[39] Стихи Вл. Соловьева «L'onda dal mar'divisa».

[40] Стихи Вл. Соловьева «Хоть мы навек незримыми цепями:

Но и в цепях должны свершить мы сами
Тот круг, что боги очертили нам.

[41] Ср. стихи Ал. К. Толстого «Слеза дрожит в своем ревнивом взоре»:

В одну любовь мы все сольемся вскоре,
В одну любовь, широкую, как море,
Что не вместят земные берега.

[42] Стихи Тютчева «Я очи знал — о, эти очи!».

[43] См. стихотворение Вл. Соловьева «Имману-Эль».

[44] Стихи Пушкина «Свободы сеятель пустынный».

[45] Стихи Тютчева «18 августа 1865 г. Дорогой», откуда взята и следующая цитата.

[46] Стихи Тютчева «Н. Ф. Щербине».

[47] Слова панихидной молитвы.

[48] Стихи Вл. Соловьева «Неопалимая купина».

[49] Стихи Вл. Соловьева «Неопалимая купина»:

Трепещут боги Мицраима,
Как туча слава их пройдет,
И купиной неопалимой
Израиль в мире расцветет.

[50] Стихи Вл. Соловьева:

День прошел с суетой беспощадною.
Вкруг меня благодатная тишь,
А в душе ты одна, ненаглядная,
Ты одна нераздельно царишь *и т. д.*

[51] Из стихотворения Тютчева «День вечереет, ночь близка».

[52] См. прим. 29-е.

[53] См. прим. 51-е.

[54] См. стихотворение Вл. Соловьева «В тумане утреннем неверными шагами».

[55] Блок не слишком ценил стихи Н. Минского, — ср. его позднейший (1908 г.) отзыв о них в статье «Письма о поэзии» (Собрание сочинений, т. X, Л., 1935, стр. 152—159). В 1910 г. Блок писал матери: «Восьмидесятники, не родившиеся символистами, но получившие по наследству символизм с запада (Мережковский,

Минский) растратили его, а теперь пинают ногами то, чему обязаны своим бытием. К тому же они мелкие люди...» («Письма Александра Блока к родным», II, Л., 1932, стр. 100).

[56] Из стихотворения Тютчева «Я помню время золотое».

[57] Из стихотворения Тютчева «Плавание».

[58] Из стихотворения Тютчева «В душном воздухе молчанье».

[59] Из стихотворения Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг».

[60] Из стихотворения «Осенний день был тускл и скуден» (альманах «Северные Цветы», 1901, стр. 128).

[61] См. стихотворение Вл. Соловьева «А. А. Фету, 19 октября 1884 г.» («Перелетев на крыльях лебединых»).

[62] Из стихотворения Вл. Соловьева «С новым годом».

[63] См. прим. 46-е.

[64] См. стихотворение Вл. Соловьева «В землю обетованную»

[65] Стихи Баратынского «Уверение»:

Другим курил я фимиам,
Но вас носил в святыне сердца;
Молился новым красотам,
Но с беспокойством староверца.

[66] *Отсюда Блок заимствовал заглавие для сборника своих ранних* (1898—1903) стихотворений — «За гранью прошлых дней» (1920), указав в предисловии, что эти стихи Фета «некогда были» для него «путеводной звездой».

[67] *Вторая строфа стихотворения Фета «Когда мои мечты за гранью прошлых дней»* начинается так:

Не жаль мне детских игр, не жаль мне тихих снов,
Тобой так сладостно и больно возмущенных...

[68] Соловьев Вл., Поэзия Я. П. Полонского. Критический очерк, — «Нива», 1896, №№ 2 и 6 (перепечатано в Собрании сочинений В. С. Соловьева, т. VI, стр. 619—642).

[69] Тема Гамлета и Офелии — одна из центральных лирических тем молодого Блока. Летом 1898 г. он познакомился с Шекспиром, и монологи Гамлета, Ромео и Отелло стали его основным декламационным репертуаром. 1 августа 1898 г. по инициативе Блока в имении Менделеевых Боблово были поставлены сцены из «Гамлета»; на фоне этого спектакля, в котором Блок исполнял роль Гамлета, а Л. Д. Менделеева — роль Офелии, развертывался его «лирический» роман с невестой, нашедший свое первоначальное (еще до «Стихов о Прекрасной Даме») поэтическое выражение в образах Гамлета и Офелии, — см. стихотворения 1898—1900 гг.: «Я шел во тьме к заботам и веселью» (в рукописи озаглавлено: «Воспоминание о «Гамлете» 1 августа в Боблове»), «Есть в дикой роще у оврага», «Офелия в цветах, в уборе», «Мне снилась снова ты в цветах на шумной сцене», «Песня Офелии» («Разлучаясь с девой милой»), «Прошедших лет немеркнущим сияньем»; сюда примыкает вторая «Песня Офелии» («Он вчера нашептал мне много»), написанная в ноябре 1902 г. Тема Гамлета и Офелии возникает у Блока еще раз много лет спустя, в 1914 г., — см. восьмистишие «Я — Гамлет. Холодеет кровь» (первоначальный набросок относится к 1909 г.).

[70] Стихи Вл. Соловьева «А. А. Фету».

[71] В «Объяснении второй части» гетевского «Фауста» (см. «Фауст. Трагедия Гете». Перевод А. Фета, СПБ., 1901, стр. CVIII).

[72] Заключительные стихи второй части «Фауста» («Chorus mysticus») в переводе Фета.

[73] В стихотворении «Silentium».

[74] Стихи Фета «Глубь небес опять ясна».

[75] Из стихотворения Фета «О, не зови! Страстей твоих так звонок...».

[76] Стихи Фета «Узник»:

Веселые лодки
В дали голубой.
Железо решетки
Визжит под пилой.
Бывалое горе
Уснуло в груди:
Свобода и море
Горят впереди.

[77] См. стихи Полонского «В день пятидесятилетнего юбилея А. А. Фета»: «Игру эту боги затеяли... В их мировую игру Фет замешался и пел...».

[78] Стихи Блока — набросок «День вечерел. Знакомые туманы» (см. выше, стр. 308).

[79] Ссылки на страницы сделаны Блоком по изданию. Полное собрание стихотворений Я. П. Полонского в пяти томах, тт. I, II и III, СПБ., 1896 (ниже стихи Полонского, указанные Блоком по первому стиху, мною не называются).

[80] У Полонского:

Священный благовест торжественно звучит,
*Во храмах фимиам, во храмах песнопенье;*
Молиться я хочу; но тяжкое сомненье
Святые помыслы души моей мрачит.

[81] В автографической тетради стихов Блока за 1900—1902 гг. (собрание Л. Д. Блок) переписано Сергеем Соловьевым, в числе прочих, и следующее его стихотворение, датированное февралем 1901 г.:

Силы последние мрак собирает.
Тщетны они.
В дымном тумане уже возникают
Новые дни.

Стоя пред вечным, отбрось все сомненья.
Горе пройдет.
И из тумана земного мученья
Солнце взойдет.

[82] У Полонского:

Там, среди чудес природы,
Током вод принесена,
Отдыхать от непогоды
На песок легла она.

. . . . . . . . . . . . . .

Но напрасно, там в пространстве,
Слышны всплески, крик и стон:
Непробуден в нашем царстве
Вашей девы сладкий сон.

Так рассказывали волны
Про морские чудеса,—
Бурно пенилися волны,
Мрачны были небеса,
*И глядел я, грусти полный,*
— Чьи мелькают паруса?!..

[83] У Полонского (стихотворение «Уже над ельником, из-за вершин колючих»):

И голос твой пророческий был сладок,
Так много в нем дрожало тайных слез,
И мне пленительным казался беспорядок
Одежды траурной и светлорусых кос.

Но грудь моя тоской невольною сжималась,
Я в глубину глядел, где тысячи корней
Болотных трав невидимо сплеталось,
Подобно тысяче живых, зеленых змей.

И мир иной мелькал передо мною,
Не тот прекрасный мир, в котором ты жила...
И жизнь казалась мне суровой глубиною,
С поверхностью, которая светла.

[84] Блок имеет в виду свое стихотворение, написанное 23 апреля 1901 г.:

Ночью сумрачной и дикой —
Сын бездонной глубины —
Бродит призрак бледноликий
На полях моей страны,
И поля во мгле великой
Чужды, хладны и темны...

*и т. д.*

[85] У Полонского:

Сам не знаю, за что я люблю тебя, ночь,
Так люблю, что, страдая, любуюсь тобой!
Сам не знаю, за что я люблю тебя, ночь...
Оттого, может быть, что далек мой покой

[86] У Полонского.

Но боюсь, если путь мой протянется
Из родимых полей в край чужой,
Одинокое сердце оглянется
И сожмется знакомой тоской

[87] У Полонского («Зимняя песня русалок»):

Мы, как рыбки в реке,
Затрепещемся,—
Сквозь туман рыбакам
Померещимся.

[88] Ср. текст, стр. 336.

[89] *Это стихотворение не было вписано Блоком в тетради его стихов;* впервые опубликовано оно было по отдельному автографу (с вариантом в первом, десятом и одиннадцатом стихах) в сборнике «А. Блок. Неизданные стихотворения», Л., 1926, стр. 102; там же уточнена дата (12 января 1902 г.). По тексту «Дневника» стихотворение было опубликовано в Собрании сочинений, т. IV, Л., 1932, стр. 149.

[90] См. текст, стр. 334. Об этом поверье («Она мчится по ржи») Блок упоминает в статье 1908 г. «Стихия и культура» (сборник «Россия и интеллигенция», изд. 2-е, П., 1919, стр. 37). Боблово — имение Менделеевых, вблизи Шахматова (имения Бекетовых и Блока).

[91] 29 января—5 февраля 1902 г. датировано неопубликованное письмо Блока к Л. Д. Менделеевой, в котором он, по собственному его выражению, пользуясь «сумасшедшими терминами», пишет о своем «мистическом восприятии» Л. Д. Менделеевой. Приводим несколько выдержек из этого пространного письма:

«То, что произошло сегодня, должно переменить и переменило многое из того, что недвижно дожидалось случая три с половиной года. Всякая теория перешла непосредственно в практику, к несчастью, для меня — трагическую.... Теперь передо мной впереди ныне только чистая Вы, и, простите за сумасшедшие термины,— по отношению к Вам,— бестрепетно-неподвижное Солнце Завета.... Моя жизнь, т. е. способность жить, немыслима без Исходящего от Вас ко мне некоторого непознанного, а только еще смутно ощущаемого мной Духа».

5 февраля Блок продолжал:

«Наступает уже то время, когда всё должно двинуться вперед далеко. Прежде в стихах изливалась неудовлетворенность стремлений,— теперь и стихи не могут помочь, и страшное мое влечение приняло размеры угрожающие духу. Надежда еще где-то высоко в небе звенит вдохновительно для слуха. Я призываю Вас всеми заклятиями. Откликнитесь и поймите, что молчанье не может продолжаться и кончится если не так, то иначе... Ибо возврата на старые пути нет — эти пути одряхлели для моей жизни».

В эти же дни, между 29 января и 7 февраля 1902 г., Блок написал ряд стихотворений на темы, затронутые в «Дневнике» и письмах к Л. Д. Менделеевой (среди них: «Я укрыт до времени в приделе» и «Сны раздумий небывалых»).

[92] *Без третьего четверостишия («А там, одна, одинокая» и т. п.) и с* незначительными вариантами это стихотворение вошло в канонический текст первого тома «Стихотворений» Блока (впервые оно было напечатано в сборнике «Стихи о Прекрасной Даме», 1905 г.). В основу стихотворения положено следующее событие: Л. Д. Менделеева и Блок были приглашены на маскарадный вечер в знакомую им семью Боткиных: однако, поэт не пошел туда и провел весь вечер, расхаживая под окнами боткинского дома.

[93] *Эти наброски были опубликованы по тексту* «Дневника» в Собрании сочинений, т. IV, Л., 1932, стр. 244.

[94] Читау Мария Михайловна — актриса, руководительница частных драматических курсов, которые с осени 1901 г. посещала Л. Д. Менделеева.

[95] Стихи В. Брюсова «Когда опускается штора» (сб. «Tertia Vigilia», изд. 1-е, 1900); первый стих Блок цитирует неточно, нужно: «Со мной любимые книги».

[96] Стихи Вл. Соловьева «Прощанье с морем».

[97] Стихи Полонского «Вечерний звон» (первый вариант); Блок изменил первый стих; у Полонского: «И будет мир иных явлений».

[98] Блок зашел к Мережковским записаться на билет на лекцию Д. Мережковского,— см. Гиппиус З., Мой лунный друг,— «Судьба Блока», сост. О. Немеровская и Ц. Вольпе, Л., 1930, стр. 71 (З. Гиппиус ошибочно относит знакомство с Блоком к «началу марта»). З. Гиппиус еще до личной встречи с Блоком слышала о нем от Андрея Белого (см. Бекетова М. А., Александр Блок, изд. 2-е, Л., 1930, стр. 72).

[99] «Философия Бугаева» — статья Андрея Белого (Б. Н. Бугаева) по поводу книги Д. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (тт. I и II, изд. 1-е журнала «Мир Искусства», 1901—1902; печаталась в «Мире Искусства» в 1900—1901 гг.), несколько позже напечатанная в извлечениях (выписки Блока не целиком совпадают с печатным текстом) в журнале «Новый Путь», 1903, январь, стр. 155—159 (в отделе «Из частной переписки») за подписью: «Студент-естественник» (Андрей Белый был в то время студентом естественного факультета Московского университета.

[100] Это стихотворение З. Гиппиус («Электричество»), напечатанное в журнале «Мир Искусства», 1901, № 5, Блок тогда же целиком переписал в свою записную книжку.

[101] Переписка между Блоком и Андреем Белым завязалась только в январе 1903 г., когда они оба, одновременно и независимо друг от друга, обменялись письмами и истолковали это совпадение мистически. Комментированное издание «Переписки» Блока и Белого готовится под моей редакцией Литературным музеем.

[102] Стихи Полонского «Вечерний звон»:

И как ни громко пой ты, — лиру
Колокола перезвонят.

[103] См. текст выше, стр. 313—314.

[104] Михаил Крамер — герой одноименной драмы Гергардта Гауптмана (1900).

[105] Это стихотворение не было вписано Блоком в автографические тетради его стихов; впервые опубликовано оно было по тексту «Дневника» в Собрании сочинений, т. IV, Л., 1932, стр. 158—159.

[106] Трудно сказать, по какому принципу составлен этот перечень 44 стихотворений, выбранных из нескольких сотен, написанных за время с октября 1899 по ноябрь 1902 г. Очевидно, Блок относил эти стихи непосредственно к своему роману с Л. Д. Менделеевой. Дата 7—8 ноября 1902 г. в биографии Блока играет особую роль. Это был день его решительного объяснения с Л. Д. Менделеевой; этой датой заканчивается цикл «Стихов о Прекрасной Даме» в тетради беловых автографов и в изданиях 1916 и 1918 гг., а также и настоящий «Дневник».

[107] Очевидно, Блок забиблиографировал какую-нибудь репродукцию (или запись в каталоге) «Скорбящей» Мадонны Джамбаттиста Сальви (1605—1685), прозванного Сассоферрато. Много лет спустя, в 1909 г., Блок при посещении Флорентийского музея Уффици отметил: «Моя молодая Adolorata — принадлежность многих небольших церквей — в синем и красном своем наивном платьи» («Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 114). В кабинете Блока постоянно висела репродукция этой Мадонны, купленная им в 1902 г. за портретное сходство с Л. Д. Менделеевой.

[108] Первоначальный набросок стихотворения, впервые напечатанного в журнале «Новый Путь», 1904, кн. 6-я.

[109] Этот набросок был опубликован по тексту «Дневника» в Собрании сочинений, т. IV, Л., 1932, стр. 244.

[110] Русское издание книги Любкера «Реальный словарь классической древности» (1885) было куплено Блоком именно в это время.

[111] Запись относится к стихам Вл. Соловьева «Мы сошлись с тобой не даром».

[112] Лапшин И. И. — философ-идеалист, в то время доцент Высших женских курсов и Петербургского университета.

[113] Первоначальная, черновая, редакция стихотворения, впервые напечатанного в сборнике «Стихи о Прекрасной Даме» (1905).

[114] Блок, вероятно, начал переписку с З. Гиппиус несколько раньше, так как серия ее писем к Блоку (хранящаяся в собрании Л. Д. Блок) открывается письмом от 22 апреля 1902 г.

[115] Дата установлена на основании ответного письма З. Гиппиус, в котором она пишет: «Ваше письмо от 14 июня я получила».

[116] Стихи Вл. Соловьева (из поэмы «Три свидания»):

Всё видел я, и всё одно лишь было,—
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило,—
Передо мной, во мне — одна лишь ты.

[117] Цитата из «Апокалипсиса» («Откровение св. Иоанна Богослова» — XXII, 3, 13 и 17).

[118] Стихи Фета «Одним толчком согнать ладью живую».

[119] Письмо написано из Шахматова. Цитата — из стихов Тютчева «18 августа 1865 г. Дорогой»):

Как бы таинственное дело
Решалось там — на высоте...

[120] Дидя — А. Н. Бекетов, дед Блока, скончавшийся в Шахматове 1 июля 1902 г.

[121] Анна Ивановна — Менделеева, мать Л. Д. Блок.

[122] Смирнов Яков Иванович—академик, археолог, сосед по имению и родственник Менделеевых.

[123] Надежда Яковлевна — Губкина, родственница Менделеевых, автор книги «Семейная хроника и воспоминания о Менделееве», СПБ., 1908.

[124] См. прим. 90-е.

[125] «Pater ecstaticus», «Pater profundus» и «Pater seraphicus» — персонажи II части «Фауста» Гете. Ср. рассуждения Блока с знакомыми ему комментариями к «Фаусту», составленными Фетом: «Исполненный религиозного восторга Pater ecstaticus представляет нам не вполне оконченную духовную борьбу с житейскими побуждениями... Три за тем следующих анахорета соответствуют трем главным поясам святой горы. В низшем, соименный ему Pater profundus — представитель того периода духовной жизни, когда, в силу одной земной мудрости, человек доходит до простого понимания, что в цепи причинности одно звено не хуже другого, и что жизнь зиждется на разрушении... Pater seraphicus хотя уже вступил в область благодати, но не забывает земных страдальцев, стремящихся вознестись духом...» («Фауст. Трагедия Гете», перевод А. Фета, СПБ., 1901, стр. CIII—CIV).

[126] Стихи Жуковского «Торжество победителей» (из Шиллера).

[127] «И хоть не над прудом, а над целым океаном человеческой бессмыслицы приходится плакать, но есть и утешение, пока над этим мутным потоком недвижимо стоит светлая радуга чистой поэзии и заранее празднует будущий мир неба с землею. Бесценный мой отрезок настоящей неподдельной радуги, обнимаю вас мысленно...» (Соловьев Вл., Письмо к А. А. Фету от 27 января 1889 г., — альманах «Северные Цветы», 1901, стр. 154—155).

[128] Ср. заметку в записной книжке Блока, датированную 13 июля 1902 г.: «Красота (искусство) и Добро подражают Истине, но исчерпывают лишь малые ее элементы, которые в синтезе (не логическом) дают новое «нечто», чего нет ни в Красоте, ни в Добре.

Наука же есть только необходимый метод — чернорабочий».

(«Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 14).

[129] Стихи Полонского «Вечерний звон».

[130] См. прим. 111-е.

[131] Выражение В. А. Жуковского — см. его стихотворение. «Цвет завета» (1819).

[132] Вл. Соловьев писал по поводу стихотворения Полонского «Царь-девица»: «Счастлив поэт, который не потерял веры в женственную Тень божества, не изменил вечно-юной Царь-девице: и она ему не изменит и сохранит юность сердца и в ранние, и в поздние годы». В названном стихотворении Полонский, по мнению Вл. Соловьева, «яснее всех» из русских поэтов говорит о «женственной тени», которую «так или иначе знали и чувствовали все истинные поэты» (цитир. по Собранию сочинений В. С. Соловьева, т. VI, стр. 620—622).

[133] Письмо написано примерно между 12 и 20 июля 1902 г.

[134] 7 июля 1902 г. Блоком было написано стихотворение «Я, отрок, зажигаю свечи».

[135] Герой романа Достоевского «Подросток».

[136] См. текст выше, стр. 334, запись от 26 июня.

[137] См. «Подросток», гл. III, главка 1-я.

[138] Имеется в виду поездка З. Гиппиус на Керженец и озеро Светлояр, где, по преданию, находился «невидимый град Китеж».

[139] То-есть Андрея Белого, чья «Симфония» («Вторая, драматическая») была издана «Скорпионом» в начале 1902 г. В журнале «Новый Путь» 1903 г., № 4 (в отделе «Из частной переписки»), была помещена рецензия Блока о «Симфонии» Андрея Белого (перепечатано в Собрании сочинений, т. X, Л., 1935, стр. 212—213).

[140] «Апокалипсис» (II, 4).

[141] Дмитрий Сергеевич — Мережковский. В неопубликованном письме от 9 июля 1902 г. З. Гиппиус сообщала Блоку: «Нам, наконец, разрешили журнал «Новый Путь». Надеюсь, дадите мне стихов (не декадентских, а мистических, какие у вас — есть)».

[142] Блок, очевидно, читал книгу Д. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский».

[143] Блок писал отцу 5 августа 1902 г.: «Это лето проходит для меня в тихой и довольно медлительной отвлеченности (с внутренней стороны), чего я даже сам не совсем ожидал. Сквозь известную, так называемую, «разочарованность» (выразившуюся между прочим и для моего возраста в желании «объективничать», покидая чрезмерную сказочность моего недавнего мистицизма) — все еще мне мечтается о крутом (не внезапном ли?) дорожном повороте, долженствующем вывести из «потемок» (хотя бы и «вселенских») на «свет божий». Однако, этот свет, на иной взгляд, может оказаться еще метафизичнее, еще «страннее» потемок. Но ведь и здравый Кант для иных мечтателен не в меру. Вообще-то, можно сказать, что мой реализм граничит, да и будет, повидимому, граничить с фантастическим («Подросток» Достоевского). Такова уж черта моя» («Письма Александра Блока к родным», Л., 1927, стр. 76—77).

[144] Этого письма З. Гиппиус среди бумаг Блока не обнаружено.

[145] Стихотворение З. Гиппиус «Сны» (альманах «Северные Цветы», 1902, стр. 106).

[146] Первоначальная, черновая, редакция стихотворения «Боец», переработанного в 1915 г. и впервые напечатанного (без второй и третьей строф и с вариантами в остальных строфах) в газете «Утро России», 1916, от 10 апреля.

[147] Пометой «Ante lucem» («Перед светом») Блок обозначал время перед встречей с Л. Д. Менделеевой.

[148] См. текст выше, стр. 310, запись от 29 декабря 1901 г. На данную заметку имеется ссылка в записной книжке Блока 1902 г.: «14 авг[уста] a[nte] l[ucem]. В сей момент придется заняться самонаблюдением. Прискорбно, но делать нечего».

[149] Рогачево — село вблизи Шахматова и Боблова. Ср. в записной книжке заметку о Л. Д. Менделеевой от 22 августа 1902 г.: «Без пяти минут четыре проехала на репетицию в Рогачево (иметь в виду)» («Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 17).

[150] Первоначальная, черновая, редакция стихотворения «Тебе, Тебе с иного света», переработанного в 1908 г. и впервые напечатанного (в сильно измененном виде) в «Общедоступном литературно-художественном альманахе», I, М., 1911.

[151] Без третьей строфы и с незначительными вариантами во второй и четвертой строфах это стихотворение было впервые напечатано в газете «Слово», 1908, от 25 декабря.

[152] Очевидно, после смерти А. Н. Бекетова в семье Бекетовых возник вопрос о продаже Шахматова.

[153] Начало театральных увлечений Блока восходит еще к 1896 г., когда в Шахматове открылась серия любительских спектаклей, организатором и главным участником которых был Блок. Летом 1898 г. спектакли были перенесены в соседнее имение Менделеевых — Боблово, где, в молотильном сарае, были поставлены: «Гамлет» (в отрывках), сцены из «Горя от ума» и «Сцена у фонтана» из «Бориса Годунова». В 1899 г. бобловская молодежь отметила столетнюю годовщину рождения Пушкина сценами из «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя»; в репертуаре отводилось место также и современникам: шли «Горящие письма» П. Гнедича, «Букет» И. Потапенко и водевиль А. П. Чехова «Предложение». Первые роли неизменно исполняли Блок (Гамлет, Чацкий, Самозванец, Старый барон, Дон Жуан) и Л. Д. Менделеева (Офелия, Софья). Зрителями, кроме домашних и соседних помещиков, были местные крестьяне, которых набиралось до двухсот человек (Бекетова М. А., Александр Блок, изд. 2-е. Л., 1930, стр. 62—64; ср. Рыбникова М. А., Блок—Гамлет, М., 1923). В начале 1900 г. Блок, мечтавший о «большой сцене» и «внешним образом готовившийся тогда в актеры» (автобиография Блока), вступил в частный драматический кружок и однажды выступал, под фамилией Борский, в открытом спектакле — в «зале Павловой», в переводной пьесе Жоржа Онэ «Горнозаводчик». М. А. Бекетова пишет: «В кружке пришлось ему выступать раза четыре, исключительно в ролях стариков, самых незначительных. Опытный jeune premier не первой молодости явно не давал ему ходу. На это открыл ему глаза один из старых членов кружка... После разговора с ним Александр Александрович вышел из кружка, и актерская карьера перестала казаться ему столь заманчивой, а понемногу он и совсем отошел от этой мысли» (указ. соч., стр. 69).

[154] Болезнь и смерть деда — А. Н. Бекетова, болезнь бабушки — Е. Г. Бекетовой.

[155] Бугаев — Андрей Белый.

[156] В «Северных Цветах» были помещены следующие стихотворения В. Брюсова — в альманахе 1901 г.: «По поводу Tertia Vigilia» («Ребенком я, не зная страху»), «Я мотылек ночной. Послушно», «Осенний день был тускл и скуден», «В моих словах бесстыдство было», «И снова ты, и снова ты», «Я имени тебе не знаю», «И опять беспощадности радостей», «Мне грустно оттого, что мы

с тобой не двое», «Отрывки из поэмы» («Мы жили в городе, замкнутом безнадежно»), и в альманахе 1902 г.: «Мой песенник» («Вступление» и шесть песен — две «фабричные», «солдатская», «сборщиков», «детская» и «веселая»).

[157] Эти наброски были опубликованы по тексту «Дневника» в Собрании сочинений, т. IV, Л., 1932, стр. 245.

[158] Первоначальный набросок стихотворения «Золотистою долиной», впервые напечатанного (с вариантами) в «Журнале Для Всех», 1904, № 5.

[159] «Л. Д. <Менделеева> ходила на уроки к М. М. Читау <драматические курсы. — *Вл. О.*>, я же ждал ее выхода, следил за ней и иногда провожал ее... (конец ноября, начало декабря 1901 года)» («Дневник» Блока 1918 г., — Собрание сочинений, т. I, Л., 1932, стр. 276). Об этом Блок писал в стихотворении, датированном 1 мая 1902 г.:

Там — в улице стоял какой-то дом,
И лестница крутая в тьму водила.
Там открывалась дверь звеня стеклом
Свет выбегал,— и снова тьма бродила

Там в сумерках белел дверной навес
Под вывеской «Цветы», прикреплен болтом
Там гул шагов терялся и исчез
На лестнице — при свете лампы жолтом...

Ср. также стихотворения: «Я долго ждал — ты вышла поздно» (27 ноября 1901 г.) и «Высоко с темнотой сливается стена» (11 января 1902 г.).

[160] Читау — см. прим. 94-е.

[161] Стихи Вл. Соловьева «Вижу очи твои изумрудные».

[162] См. стихотворение Блока «Мы преклонились у завета», датированное: «18 января 1902. Исаакиевский собор».

[163] Свидригайлов — герой романа Достоевского «Преступление и наказание» — провел ночь перед самоубийством в гостинице на б. Большом проспекте Петербургской стороны (см. ч. VI, гл. VI).

[164] Палата мер и весов (на б. Забалканском проспекте), в здании которой помещалась казенная квартира Д. И. Менделеева.

[165] Книжный магазин Глазунова.

[166] Парфюмерный магазин Р. Келер, куда часто заходили Блок и Л. Д. Менделеева во время прогулок.

[167] Ср. неопубликованную заметку от 22—23 августа 1902 г. в записной книжке Блока (московские впечатления): «Отдаленное сходство в чертах богородиц и проходящих женщин». Этот же образ встречается у Блока в стихотворении 1905 г. «Ты проходишь без улыбки»:

Как лицо твое похоже
На вечерних богородиц...

[168] Первоначальный, черновой, набросок стихотворения «Я вышел в ночь — узнать, понять», впервые напечатанного (с вариантами) в альманахе «Северные Цветы» за 1903 г. Помета: «I—b i s» относится к первой строфе.

[169] Это стихотворение с незначительными вариантами было впервые напечатано в газете «Речь», 1908, от 20 января.

[170] Слова З. Гиппиус — см. стихотворение 1902 г. «Что есть грех?» (Собрание стихов, М., 1904, стр. 127).

[171] З. Гиппиус писала Блоку 1 сентября 1902 г.: «Вот странно, что вас увлекала сцена! ...Искусство ли это? Способность и практика... И слишком уж сцена — прошлое. Говорить о будущем со сцены нельзя, это факт».

[172] Блок в молодости увлекался игрой известного драматического актера В. П. Далматова, одной из «коронных» ролей которого была роль короля Лира в одноименной трагедии Шекспира. «И держать себя он старался по-актерски, — вспоминает про Блока один из мемуаристов. Его кумиром был Далматов, игравший в то время в Суворинском театре Лира и Ивана Грозного. Александр Александрович причесывался, как Далматов (плоско на темени и пышно на висках), говорил далматовским голосом (сквозь зубы цедил глуховатым баском)» (Б л о к Г., Герои «Возмездия»,— «Русский Современник», 1924, № 5, стр. 179). В 1912 г., в статье «Памяти К. В. Бравича», Блок вспоминал, как, будучи «студентом-первокурсником», он «с трепетом» ждал в коридоре Суворинского театра В. П. Далматова, чтобы записаться на его бенефис; здесь он назвал Далматова «очень большим артистом», способным «ударить по сердцам с неведомою силой» (газета «Театр», 1912, № 78 от 15 ноября; перепечатано в Собрании сочинений, т. IX, Л., 1936, стр. 187).

[173] «И п п о л и т» — трагедия Эврипида в переводе Д. Мережковского («Вест-

ник Европы», 1893, кн. I, 1-е отд. изд., СПБ., 1902) шла в Александринском театре 14 октября 1902 г. Блок был на премьере, когда Д. Мережковский читал вступительную речь — «О новом значении древней трагедии». Сообщая отцу 26 сентября 1902 г. о готовящейся постановке «Ипполита», Блок писал: «Всё это — «религиозное дело», или — близко от него» («Письма Александра Блока к родным», Л., 1927, стр. 80). Шувалов Иван Михайлович — актер, с успехом исполнявший в «Ипполите» роль Тезея.

[174] Этот набросок был опубликован по тексту «Дневника» в Собрании сочинений, т. IV, Л., 1932, стр. 245.

[175] Первоначальный набросок стихотворения «Смолкали и говор, и шутки», впервые напечатанного в газете «Слово», 1908, от 25 мая, и вторично, в переработанной редакции (1918), в сборнике «За гранью прошлых дней» 1920 г. (см. также альманах «Дракон», I, П., 1921).

[176] Первоначальный набросок стихотворения «Запевающий сон, зацветающий цвет», переработанного в декабре 1902 г. и впервые напечатанного в сборнике «Стихи о Прекрасной Даме» (1905).

[177] На 14 сентября приходился церковный праздник «воздвижение»; о каком втором празднике пишет Блок, — остается невыясненным.

[178] Блок действительно срывал на улицах объявления «Драматических курсов Читау» (сообщено Л. Д. Блок).

[179] Ольги Любимовой. В записной книжке Блока 1902 г. имеется неопубликованный черновик письма, о котором идет речь в «Дневнике»; письмо обращено к «Марье Михайловне» — Читау, руководительнице драматических курсов (в «Дневнике» — «г-жа Пантелеймоновская»). Привожу текст письма:

Глубокоуважаемая Мария Михайловна. Я — величайшая поклонница Вашего таланта. Прошу Вас простить меня, я не решаюсь писать Вам прямо и откровенно. Будьте так любезны сообщите мне программу Ваших курсов. Мне очень трудно достать ее, потому что родные против моего отношения к сцене. Я жажду учиться у Вас и не знаю, что предпринять, что делать. Если можно — адресуйте в . . . .* почтовое отделение. Еще раз простите меня, иначе поступить мне невозможно. Глубоко преданная Вам О. Л. (Ольга Любимова).

Вообще весь этот эпизод не поддается расшифровке; очевидно, он носил характер мистификации: «Ольга Любимова», по словам Л. Д. Блок, личность вымышленная (П. Н. Медведев почему-то называет ее «подругой К. Хрусталевой», — см. «Дневник Ал. Блока 1917—1921», Л., 1928, стр. 274).

[180] По законам церкви самоубийцы лишались обряда христианского погребения.

[181] З. Гиппиус писала Блоку 10 сентября 1902 г.: «Нет, нет! Прокляните меня за нетерпимость, но я всё таки признáюсь, что еслиб на завтра была назначена моя литургия, — я не пустила бы и к дверям «господина Далматова»! Я не видала его в Кор[оле] Лире, но видала ...во всех видах... Подождем говорить о сцене. Лучше *помолчать*, нежели *облекать* Далматова в ризу священника».

[182] Блок был у Мережковских в Заклиньи (под Лугой) 21—22 сентября 1902 г.

[183] Стихотворения, озаглавленного «Арлекин», у Блока нет, но речь идет, несомненно, о стихотворении «Свет в окошке шатался», написанном 6 августа 1902 г.

[184] То-есть не продолжение записи от 13 сентября.

[185] Черновой набросок стихотворения «Старик», впервые напечатанного (с вариантом в седьмом стихе) в журнале «Новый Путь», 1903, № 3. Позже стихотворение было посвящено академику А. С. Фаминцыну.

[186] Пометой «post Lucem» Блок отмечал время после встречи с Л. Д. Менделеевой («после света»).

[187] Без зачеркнутых строк этот набросок был опубликован в Собрании сочинений, т. IV, Л., 1932, стр. 245.

[188] В тот же день, 12 октября 1902 г., Блок написал стихотворение «Ушел он, скрылся в ночù — также на тему о самоубийстве. Привожу его в первоначальной, неопубликованной, редакции (по рукописи):

Он ушел и скрылся в ночù,
И никто не узнал, куда.
На столе остались ключи,
В столе — указанье следа.

Но кто-же думал тогда,
Что он не придет домой?
Затихла ночная езда —
Он был обручен с Женой.

---

* Пропуск в рукописи. — *Вл. О.*

И там в холодном снегу
Он сам свое сердце убил.
И думал, что он в лугу
С Ней среди лилий ходил.

Вот брезжит утренний свет,
Она онемела над ним.
А дома его всё нет.
Он был и ушел к Святым.

«Книжка с золотой лирой» — тетрадь, подаренная Блоку бабушкой, Е. Г. Бекетовой, куда Блок вписывал свои стихи в 1897—1900 гг.; никакого списка книг в этой тетради нет.

[189] Из этих стихотворений №№ 1, 5, 6, 7 и 8 (и еще пять здесь не перечисленных) были напечатаны в мартовской книжке «Нового Пути» за 1903 г. (первое выступление Блока в печати).

[190] Стихи Пушкина «Легенда» (в измененном виде вошли в «Сцены из рыцарских времен»). В третьем стихе у Пушкина стоит А. М. Д. («Ave Mater Dei» — «Славься, матерь божья», слова католической молитвы). Блок заменил их инициалами Л. Д. Менделеевой.

[191] Это стихотворение в переработанной редакции и без посвящения было впервые напечатано в журнале «Золотое Руно», 1908, № 1.

[192] Запись относится к Л. Д. Менделеевой и, возможно, представляет собою черновик письма к ней.

[193] Это стихотворение В. В. Лапина ( и еще одно — «Чай») Блок переписал в тетрадь, озаглавленную «Моя декламация, роли, заметки, стихи разных поэтов, выписки из книг и пр.— 1898 и позднейшие университетские времена». В записной книжке Блока № 3 (август — осенние месяцы 1902 г.) имеется следующая заметка:

«Портрет самоубийцы ст[удента] Лапина. По мн[ению] М[арии] В[асильевны] он хотел жить, и самоуб[ийство] произошло от избытка жизненной силы (моя формулировка). Поза довольно напряженна: Левая рука в кармане тужурки, правая — на стуле. Старая тужурка и широкие штаны. Лоб высокий. За час до самоубийства. Борода, усы, толстые губы. Глаза напряжены, под глазами измято. Волосы редки. Цвет? Рядом — случайный солдат» (цит. по рукописи; в «Записных книжках Ал. Блока», Л., 1930, эта заметка напечатана с ошибками. Упоминаемая Мария Васильевна — сестра В. В. Лапина, знакомая матери Блока). Лапин покончил самоубийством в 1896 г. В октябре 1903 г. Блок писал С. М. Соловьеву, что, будучи с женой на кладбище, нашел «могилу студента самоубийцы, о котором я только слышал, видел его портрет (снятый в день самоубийства) и читал его стихи. Это не трудно «распечатать». Но я не распечатываю» («Письма Александра Блока», Л., 1925, стр. 56—57).

[194] 7 ноября 1902 г. состоялось решительное объяснение Блока с Л. Д. Менделеевой. 7—8 ноября 1902 г. («Вечер—раннее утро») помечено в рукописи стихотворение «Осанна! Ты входишь в терем», замыкающее вторую тетрадь беловых автографов стихов Блока (ср. прим. 106-е).

[195] О каком «билете» идет речь — неясно; вероятно, о билете на вечер в дворянском собрании.

«Письмо, написанное перед вечером»,— записка о самоубийстве; привожу ее полностью с автографа (собрание Л. Д. Блок):

Мой адрес: Петербургская сторона, Казармы Л. Гв. Гренадерского полка, кв. полковника Кублицкого № 13.

7 ноября 1902 года

Город Петербург

В моей смерти прошу никого не винить. Причины ее вполне «отвлеченны» и ничего общего с «человеческими» отношениями не имеют. Верую в едину святую соборную и апостольскую церковь. Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века. Аминь.

Поэт Александр Блок.

[196] Время и место встречи с Л. Д. Менделеевой.

[197] Стихи Державина «Памятник».

[198] З. Гиппиус-Мережковская.

[199] «Ипполит» — трагедия Эврипида в переводе Мережковского (см. прим. 173-е). «Журнал» — «Новый Путь».

[200] Известный петербургский врач.

[201] В этом доме жили Мережковские.

[202] Блок пишет о книге Д. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский».

# II. АЛЕКСАНДР БЛОК И АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В 1907 ГОДУ

## I

В истории русского символизма большой интерес представляет вопрос о полемике, разгоревшейся в лагере символистов в 1906—1907 гг. преимущественно вокруг теории «мистического анархизма». Полемика эта явилась первым явным симптомом распада еще накануне, казалось бы, единого и сплоченного фронта декадентской литературы. В полемике приняли участие почти все виднейшие деятели символизма, но особые роли принадлежали в ней Блоку и Белому, неизданная переписка которых за 1907 г. служит предметом данного сообщения.

Согласно существующей традиции, взаимоотношения Блока и Белого трактуются, как пример идеальной личной и литературной дружбы. Между тем, это совершенно неверно. Их пылкая, экзальтированная, а по слову самого Белого, «истерическая», дружба в стиле немецких романтиков или русских юношей из кружка Станкевича к 1906 г. терпит уже полное крушение и сменяется ожесточенной литературной полемикой, разрывом каких бы то ни было отношений, дуэльными вызовами.

«Сентиментально нас парить, — писал Белый о себе и о Блоке, — в «распре» страстей, дважды схватываясь за оружие, парились мы; лишь к 1910 году мы *остыли до дружбы, холодно-духовной*; в *интимную жизнь наших личностей мы* не глядели, минуя ее; и на этом основана «дружба», которая есть констатация: в том-то, и том-то, и том-то согласны; а в том-то — расходимся; если бы вглядывались в интимные жизни друг друга, в живое теченье идей, моральной фантазии, то вероятно, «распарились» бы опять до больших неприятностей». И в другом месте: «*Мало кто мне так бывал близок, как Блок, и мало кто был так ненавистен*, как он: в другие периоды; лишь с 1910 года выравнялась зигзагистая линия наших отношений в ровную, спокойную, но несколько далековатую дружбу, ничем не омраченную... Многое было, одного не было — идиллии, не было «Блок и Белый», как видят нас сквозь призму лет»[1]. Блок, в свою очередь, писал в 1908 г.: «Хвала создателю! С лучшими друзьями и «покровителями» (А. Белый во главе) я внутренно разделался навек. Наконец-то! (Разумею полупомешанных — А. Белый и болтунов — Мережковских)»[2].

Белый дважды подробно изложил историю своей «дружбы-вражды» с Блоком: в 1921—1922 гг. в «Воспоминаниях о Блоке», написанных и опубликованных тотчас же после смерти поэта[3], и вторично — через десять лет — во втором и третьем томах своих мемуаров («Начало века» 1932 г. и «Между двух революций» 1933 г.). При этом образ Блока, воссозданный Белым в 1933 г., оказался столь отличным от того «серафического» образа, который был дан в «Воспоминаниях», что Белому пришлось специально подчеркнуть, что эти воспоминания были «продиктованы горем утраты близкого человека» и что «в них образ «серого» Блока непроизвольно вычищен». «Вторично возвращаясь к воспоминаниям о Блоке, — оговаривался Белый, — стараюсь исправить я промах романтики первого опыта; «вспоминать» в сторону реализма; может быть, — и тут я не попал в цель...»[4].

Да, знакомясь с материалами полемики 1906—1907 гг., с перепиской Блока и Белого, раскрывая истинный смысл их расхождения, приходится признать, что Белый «не попал в цель». Его блестящие мемуары меньше всего бесстрастная летопись минувших событий; это — одновременно — памфлет и реабилитация. В силу того обстоятельства, что события и люди 900-х годов даны Белым в перспективе его зрения 1933 г., многое в мемуарах рисуется в искаженных чертах и нуждается в существенных коррективах. Искажена Белым, между прочим, и полемика его с Блоком. При этом речь идет не об изложении фактической стороны полемики (здесь Белый почти всегда бывает точен), но о самом ее истолковании, как борьбы с блоковской мистикой. Данные переписки Блока и Белого свидетельствуют об обратном: Белый боролся не с мистикой Блока, а с его тенденциями преодоления мистики соловьевского толка и вообще всей символистской ортодоксии.

## II

После разгрома революции 1905 г., в условиях жесточайшей реакции, русская буржуазно-дворянская интеллигенция окончательно вступила на путь соглашения с самодержавием и в очень короткий срок сдала в архив свою былую «оппозиционность».

Развитие идей индивидуализма, богоискательства достигло в эпоху реакции своего апогея, свидетельствуя о полном разложении буржуазной мысли. Эта идеология распада приобрела, быть может, наиболее четкие очертания в декадентской литературе, превратившейся, по словам Блока, в мистико-эротический «словесный кафе-шантан», с необычайно пестрой программой эклектических «теорий», выражавшихся по преимуществу в жонглировании терминами: меонизм, соборный индивидуализм, мистический анархизм, мистический реализм и т. д.

В то же время именно вожди декадентской литературы пытались обосновать принцип эстетизации искусства, начисто отвергая связь его с «жизнью», с «политикой». Боевая программа декадентства слагалась под знаком неприятия реализма и борьбы с писателями-реалистами во имя «чистого», свободного от «служения вопросам общественным», эстетизированного искусства, у которого «есть своя область — тайны человеческого духа» (Брюсов). В этом смысле показательно то, что писал в 1906 г. Брюсов — признанный вождь русского декадентства — Г. Чулкову по поводу издававшегося им альманаха «Факелы»: «Если «Факелы» только прикрываются флагом искусства и намерены под видом художественных произведений вести проповедь революции — в них не место «декадентам», которые прежде всего отстаивали и будут отстаивать свободу творчества»[5].

Разумеется, не следует снижать до уровня «словесного кафе-шантана» всю буржуазно-дворянскую литературу эпохи реакции в целом. Наиболее видные символисты настойчиво стремились разрешить проблему философского обоснования символизма, как целостного мировоззрения. Каждый по-своему, они ощущали и сознавали кризис капиталистической культуры и искали выхода из этого кризиса, но искали его вне революционной, материалистической идеологии — на путях мистики, эсхатологии, мелкобуржуазного анархизма, неонародничества, — в философском идеализме, в неокантианстве, бывшем целиком антисоциалистической философией. Как правило, пути эти привели в лагерь контрреволюции, внешней и внутренней эмиграции. Только очень немногие, лучшие из символистов — Блок, Брюсов, Белый — сумели с бо́льшим или меньшим успехом преодолеть глубочайшие противоречия своего мировоззрения. Дальнейшее изложение отчасти покажет, какими запутанными путями шли к революции Блок и Белый.

В течение долгого времени центром русского символизма была Москва; здесь были объединены вокруг издательства «Скорпион» и журнала «Весы» основные кадры символистов старшего поколения. Второе существовавшее в Москве символистское издательство «Гриф» особой роли не играло. К 1906 г. положение резко изменилось. Границы символизма расширились: из школы он превращался в течение, захватившее множество второстепенных поэтов и беллетристов. Символисты-зачинатели, добившиеся к тому времени всероссийской известности, признанные литературной и читательской общественностью, вплотную столкнулись с явлением массового эпигонства. В символистскую литературу широким потоком шли «любители легкой мистической наживы» (Блок).

Попытки Брюсова ввести широко разлившееся течение в проложенное им русло с самого начала потерпели неудачу. Особо важную роль сыграло при этом то обстоятельство, что, на ряду со «Скорпионом» и «Весами», образовались новые центры, притягивавшие молодые литературные силы. Такими центрами были в Москве два журнала: «Золотое Руно» (основанное в 1906 г. меценатствующим капиталистом Н. Рябушинским) и «Перевал», а в Петербурге—издательство «Оры», объединившее группу петербургских символистов с Вяч. Ивановым и Блоком во главе, и примыкавшая к «Орам» группа участников альманаха Г. Чулкова «Фа-

келы». Периферийное положение занимало в Петербурге издательство «Шиповник», выпускавшее под редакцией Л. Андреева альманахи со смешанным составом участников — от Блока до Муйжеля.

Зарождение новых журналов и издательств знаменовало прежде всего тот факт, что декадентство переросло рамки небольших, интимных, кружковых объединений. Но меньше всего следует рассматривать это явление, как признак укрепления декадентско-символистской литературы. Новые журналы и издательства служили целям размежовки декадентов, а не консолидации их сил. К 1907 г. уже окончательно определился разлад между «московскими» и «петербургскими» символистами. Кружки «Ор» и «Факелов» (т. е. Вяч. Иванов, Блок, Городецкий, Г. Чулков, примыкавший к ним Ф. Сологуб и др.) проявляли сепаратистские тенденции в отношении московского центра. Отчетливую картину создавшегося положения дает письмо Брюсова к отцу от 21 июня 1907 г.:

«Среди «декадентов», как ты видишь отчасти и по «Весам», идут всевозможные распри. Все четыре фракции декадентов: «Скорпионы», «Золоторунцы», «Перевальщики» и «Оры» — в ссоре друг с другом и в своих органах язвительно поносят один другого. Слишком много нас расплодилось и приходится поедать друг друга, иначе не проживешь. Ты читал, как мы нападаем на «петербургских литераторов» («Штемпелеванная калоша»): это выпад против «Ор» и в частности против А. Блока. Этот Блок отвечает нам в «Золотом Руне», которое радо отплатить нам бранью на брань. Конечно не смолчит и «Перевал» в ответ на «Трихину». Одним словом бой по всей линии» [6].

Упомянутая Брюсовым статья «Штемпелеванная калоша» была написана Белым.

Таким образом, в результате размежовки символистов, в основном закончившейся к 1907 г., Блок и Белый оказались в разных лагерях. Для широких литературных кругов того времени, а тем паче для читателей, запомнивших стихотворные послания Блока и Белого, которыми они обменивались в печати, и воспринимавших обоих поэтов, как литературных соратников, полемика их показалась неожиданной. На самом деле она имела серьезные и глубокие основания, при чем далеко не только личного, биографического порядка.

## III

Блок и Белый сблизились в 1903 г. на почве увлечения философией и поэзией Вл. Соловьева. Разрабатывавшееся Вл. Соловьевым учение христианских неоплатоников о потустороннем, «незримом очами» мире «подлинной реальности», осложненное гностическими идеями «Софии-Премудрости», «Мировой Души» и «Вечной Женственности», послужило основной лирической темой молодого Блока. Философия Вл. Соловьева стояла также в центре внимания Белого и его друзей (С. Соловьев, Эллис и др.), составивших в Москве кружок «аргонавтов».

Здесь не место подробно говорить об идейно-философском содержании поэзии Блока периода «Стихов о Прекрасной Даме»; помимо неоплатоников и Соловьева, заметное влияние оказали на молодого Блока философия Канта, идеи ницшеанства и эстетика немецкого «рыцарского» романтизма, воспринятая по преимуществу в ее русском варианте (Жуковский). Но, оставаясь в пределах нашей темы, важно иметь в виду, что соловьевство Блока следует понимать более или менее ограниченно.

Глубоко усвоив провозглашенную Соловьевым мистическую идею «Вечной Женственности» — «Души человечества», понимаемой образно «женщиной, религиозно осмысливающей любовь» (А. Белый), и всецело разделяя эсхатологические настроения своих друзей-соловьевцев, Блок в то же время оставался в значительной мере чужд их теократическим увлечениям.

В этом смысле весьма показательно то, что Блок писал еще в июне 1904 г. своему конфиденту Евг. Иванову: «Я ни за что... не пойду врачеваться к Христу. Я его н е з н а ю и н е з н а л никогда... Я в этом месяце силился одолеть «Оправ-

дание добра» Вл. Соловьева и не нашел там ничего, кроме некоторых остроумных формул средней глубины и непостижимой скуки. Хочется все делать напротив, на зло. Есть Вл. Соловьев и его стихи — единственное в мире откровение, а есть «Собр. соч. Вл. Соловьева» — скука и проза» [7]. С Соловьев в своих воспоминаниях о Блоке доказывает, что в 1903 г. «его настроение уже заметно менялось, «белая лилия» его поэзии отцветала... к идеям Соловьева он охладевал» [8].

После того, как была написана поэма «Двенадцать», Блок заметил в дневнике, что с «друзьями» его «разделил не только 1917 год, но даже 1905-ый» [9]. Действительно, 1905 год был для Блока годом рубежа. Всем ходом событий он был втянут в круг иных мыслей и настроений, нежели те, что питали его творчество в пору мистико-романтического служения Прекрасной Даме. В «кровавой заре» Порт-Артура, Цусимы и 9-го января Блок увидел «лицо проснувшейся жизни» [10].

Известно, что Блок принял революцию восторженно. К прямым откликам Блока на революционные события относится ряд его стихотворений. В плане биографическом показательное значение имеет тот факт, что Блок, столь далекий от «служения вопросам общественным», принял участие в одной демонстрации и даже нес во главе ее красное знамя [11].

Но революционные увлечения Блока сказались не только в написании им стихов на революционные темы и участии его в демонстрациях, а значительно глубже — в сфере его идейно-творческой эволюции. 1905 год поставил Блока перед необходимостью пересмотреть свой творческий метод Тема «Прекрасной Дамы» оказалась исчерпанной, дальнейшие вариации ее были бы только повторением сказанного. Тогда же «нашли себе исход» те «приступы отчаянья и иронии», о которых Блок писал в автобиографии. Ироническое переосмысление мистики соловьевского толка на целый период стало новой основной лирической темой Блока (стихи второго тома и особенно драматургия — «Балаганчик», «Незнакомка»).

В «Балаганчике» мистика осмеяна и унижена. Здесь Блок пародировал «эзотерический» жаргон мистиков. Белый и С. Соловьев восприняли иронию и пародию Блока, как личную обиду. С. Соловьев даже узнал самого себя в одном из карикатурных мистиков «Балаганчика». Для этого были некоторые основания. Известно, что Блоку претил тот внешне шутовской, но по существу глубоко мистический культ Прекрасной Дамы — Л. Д. Блок, который учредили в Шахматове его друзья; известно, что Блок с самого начала тяготился тем искусственным стилем «истерической» дружбы, который установился по почину Белого в их переписке и при личных встречах. Блок умел иронически, «двойственно» относиться к любому маскараду, в том числе и мистическому, и даже философской терминологией пользовался более чем вольно, называя свою тещу «субстанцией в Спинозовском смысле» — к искреннему возмущению С. Соловьева.

И совершенно неубедительны старания Белого доказать в мемуарах, что полемика его с Блоком была не чем иным, как борьбой с блоковской мистикой: «Факт: по мнению многих,— Соловьев и Белый тащили невинного Блока в невнятицу; корень же «при» между *нами*: Блок нас усадил в неразбериху свою» [12]. Сущность полемики здесь искажена: Белый и С. Соловьев нападали на Блока за его «измену» заветам соловьевства, за то «попирание заветных святынь», которое сказалось в творчестве Блока в 1905 — 1906 гг.

У С. Соловьева есть стихотворение, обращенное к Белому:

Кто не плевал на наш святой алтарь?
Пора признать, мы виноваты оба:
Я выдал сам, неопытный ключарь,
Ключи *его* * пророческого гроба.

---

* Вл. Соловьева. — *Вл. О.*




**АЛЕКСАНДР БЛОК**

**Фотография 1907 г. с дарственной надписью Андрею Белому**

Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

И вот заветная святыня та
Поругана, кощунственно открыта
Для первого нахального шута...

Каких орудий против нас с тобой
Не воздвигала темная эпоха?..
Глумленье над любимою мечтой
И в алтаре — ломанье скомороха![13].

Стихи эти, явно направленные в адрес Блока, дают представление о том пафосе, с каким соловьевцы нападали на автора «Балаганчика».

В рецензии на второй сборник стихотворений Блока «Нечаянная Радость» Белый, указав, что в «Стихах о Прекрасной Даме» тема поэта была «глубокая», а цель его «значительная», писал следующее:

«Вдруг он все оборвал...

В драме «Балаганчик» горькие издевательства над своим прошлым. Последнее время злоупотребляли плохо понятой гностикой — это правда. Но правда и то, что издевательством не опровергнешь ни Платона, ни Плотина, ни Гёте, ни Данте. Ожидания могут быть неуместны. Но проблема остается проблемой. Она не терпит издевательств.

И вот во втором сборнике мы узнаем, что «Прекрасная Дама» не путешествует на пароходах[14]. Вместо «сиянья красных лампад»[15] мы видим болотных чертенят, у которых «колпачки задом наперед»[16]. Вместо храма — болото, покрытое кочками, среди которого торчит избушка, где старик, старуха и «кто-то» для «чего-то» столетия тянут пиво»[17]. Нам становится страшно за автора. Да ведь это не «Нечаянная Радость», а «Отчаянное Горе»!..

Но, сбросив с себя идейный балласт, поэзия А. Блока расцвела махровым пышным цветком! Темы настроений утончились, стих стал виртуозней, гибче, роскошней. Прежде нам приходилось спорить с одним известным поэтом, утверждавшим, что «Стихи о Прекрасной Даме» не выражают истинный лик поэта. Поэт оказался прав. «Нечаянная Радость» глубже выражает сущность А. Блока. В этом отношении Блок настолько же выиграл как поэт, насколько он упал в наших глазах, как предвестник будущего, потому что мы предпочитаем оставаться при загадках, загаданных мудрецами (пусть не решенных, но требующих от нас жизни для решения), нежели при издевательствах (хотя бы и поэтических, прекрасных) над этими загадками»[18].

Эта рецензия дает представление о принципиальной основе полемики Белого с Блоком, о направлении этой полемики, но она еще достаточно сдержана по тону и продиктована желанием «перевоспитать» Блока, вернуть его в лоно соловьевства. Это еще не вражеский выпад, а скорее дружеское предупреждение. В дальнейшем полемика нарастала crescendo. В мае 1907 г. Белый пишет рецензию на альманах «Цветник Ор», объединивший на своих страницах поэтов группы Вяч. Иванова — Блока — Чулкова. Здесь Белый уже с полной резкостью ставит вопрос о «петербургском понимании задач современного искусства», враждебном духу и целям истинного символизма. О Блоке он пишет следующее: «Он неустанно кощунствует. В «Цветнике» его кощунство вызывает только зевоту — не более. Как это жаль! Жаль поэта! Сначала он выдвинул своих «дурачков» в пику Прекрасной Даме, которую хотел отправить на пароход. Потом обругался «Балаганчиком»: тут влетело и мистике, о которой поэт судит столь странно, что возникает сомнение в том, имеет ли он какое-либо представление о ней»[19].

## IV

В годы реакции Блоком овладело «неотступное чувство катастрофы», чувство неизбежной и близкой гибели буржуазного мира. Именно в это время крепнут антибуржуазные, антикапиталистические настроения Блока и оформляется

его «народолюбие», выражавшееся, по его собственным словам, в форме «очень отвлеченных оправданий в духе кающегося дворянина»[20]. В 1906—1907 гг. Блок старается преодолеть в себе психологию декадентства и эстетического индивидуализма, ищет «простоты, здорового труда и вольных дум». В малоизвестной статье «О современной критике» он писал, как об «одном из очень характерных явлений эпохи», о «встрече» «реалистов» и «символистов». «Символисты идут к реализму, — писал Блок, — потому что им опостылел спертый воздух «келий», им хочется воздуха, широкой деятельности, здоровой работы. В этом есть что-то родственное «хождению в народ» русских интеллигентов»[21].

В ряде статей 1907 г. («О реалистах», «О лирике», «О драме», «О современной критике», «Литературные итоги») Блок коренным образом пересматривает свое отношение к современной русской реалистической литературе, которую вожди декадентства ставили вне границ «подлинного искусства». «Думаю, — пишет Блок, — что теперь пора встретиться лицом к лицу со многими писателями из тех, к кому прежний полемический задор и тяжелые условия действительности заставляли поворачивать спину»[22]. Нельзя забывать, что Блок единственный из символистов высоко расценил роль и значение М. Горького: «Если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем Руси, — то выразителем его приходится считать в громадной степени Горького»[23]. О творчестве писателей-знаньевцев Блок писал: «Эта литература нужна массам, но кое-что в ней необходимо и интеллигенции. Полезно, когда ветер событий и мировая музыка заглушают музыку оторванных душ и их сокровенные сквознички»[24].

Не следует делать из этих заявлений слишком прямолинейных выводов. Но тем не менее тяготение Блока к писателям-реалистам, желание его прислушаться к «ветру событий» весьма показательны в смысле выяснения его идейно-творческой эволюции. С точки зрения ортодоксальных символистов это было изменой и «попиранием святынь». Из приведенного ниже письма Белого Блоку видно, как остро воспринял он статью «О реалистах».

Здесь нужно сделать следующее замечание. Белый был также в известной мере заражен пафосом отрицания капиталистической культуры, он так же искал выхода из круга декадентских мыслей и чувств. Политически Белый был настроен в годы реакции достаточно радикально. В 1907 г. было уже написано большинство стихотворений, составивших книгу «Пепел», некрасовская «тенденциозность» которой смутила даже ближайших друзей Белого. Но при всем этом Белый не сдавал своих идеалистических позиций, оставался ортодоксальным хранителем заветов соловьевства, не допускал ни малейшей ревизии символистской программы, отказывал реалистической литературе в правах «искусства» и философское обоснование теории символизма пытался дать на почве неокантианства. Такие парадоксальные противоречия, попытки примирить непримиримое — мистику с радикальными идеями — характерны для всей литературной биографии Андрея Белого[25].

Параллельно публицистическим и литературно-критическим выступлениям Блока Белый в 1907—1908 гг. в ряде статей, помещенных в «Весах», широко развернул защиту разрабатывавшейся им в свете положений и выводов неокантианской философии (Риккерт, Ласк) теории символизма.

«Перед нами лежит задача разработки вопросов искусства в свете современной философии», — писал он. — «Дается возможность облечь проповедь символизма бронею несокрушимых методов. Но разве подозревают все это современные эпигоны символизма, занятые поставкой на рынок неореалистических свистулек? Разве интересно им знать, что «к р а с и в ы е» афоризмы Ницше (которые они п о о б я з а н н о с т и, с зевком, читали) не только к р а с и в ы, а во многих отношениях убийственно верны! Что вопрос о ц е н н о с т я х в свете школы Риккерта и Ласка становится центральным вопросом и символизма, и теоретико-познавательных выводов?..

Символизм, это — знамя, вокруг которого должны отныне группироваться все силы, борющиеся за высоту искусства, за те, всем нужные, тайны мудрости, которые заключены в творчестве. Символизм — кульминационная точка роста искусства: отклонения вправо и влево в настоящее время ведут к профанации творчества. И не «певчим птицам»[26], не провокаторам символизма, вроде гг. Чулковых, колебать достоинство русского символизма»[27].

Полемика Белого и Блока развивалась в следующем направлении. Белый требовал верности заветам символизма, переключая их в плоскость идеалистической философии; Блок же, преодолевая идеологию декадентства, готов был, вместе с тем, отказаться от наследия символизма, бывшего в известной мере художественной формой этой идеологии.

Разумеется, было много привходящих моментов, осложнивших отношения между Блоком и Белым и углубивших их идейное расхождение. Одним из таких — по существу привходящих — моментов была также и дружба Блока с Вяч. Ивановым и Г. Чулковым, выступившими с проповедью идей «соборности» и «мистического анархизма», в которых Белый усматривал главную опасность «провокации» и «профанации» символизма.

«Мистический анархизм» Блока — понятие условное. В поисках выхода из символистских «келий», с их «спертым воздухом», Блок заинтересовался идеей «мистического анархизма», но отношение его к этой идее с самого начала было настороженное и критическое. Очень быстро Блок убедился в том, что «мистический анархизм» является одним из очередных проявлений ненавистного ему «мистического шарлатанства», и в решительной форме снял с себя всякую ответственность за эту невразумительную «теорию».

## V

Пятнадцать лет спустя Г. Чулков охарактеризовал «мистический анархизм», как «попытку идеологически обосновать романтический опыт переоценки ценностей», — попытку, сделанную теми, «кто полусознательно вошел в круг предчувствий, связанных с первым революционным взрывом 1905—1906 гг.»[28]. По словам Чулкова, «мистический анархизм» был «бунтом во имя утверждения личности, ее независимости, ее свободы», осознанием «кризиса индивидуализма», «криком о крушении западной цивилизации». В этом есть доля истины: идеи Чулкова в известной мере служили выражением чувства смятения и растерянности, овладевшего в годы реакции значительной частью русской буржуазной интеллигенции. В своей нашумевшей книжке «О мистическом анархизме» (1906) Чулков, пользуясь его позднейшей терминологией, ставил вопрос об «утверждении личности в общественности», поскольку «личность не может утверждать себя в своей оторванности от мира». Он призывал «мистических анархистов» принять участие в решении социально-политических проблем современности и даже сближал свою программу с социалистическими идеями: «Быть может [социалисты] из всех не переступивших грани мистицизма самые нам близкие люди, поскольку они искренно ненавидят с о б с т в е н н о с т ь!». В конечном счете, однако, все рассуждения Чулкова сводились к такой махровой мистике, что гораздо законнее было бы назвать его теорию не «мистическим анархизмом», а «анархическим мистицизмом» с ударением на последнем слове. «Старый буржуазный порядок, — писал Чулков,— необходимо уничтожить, чтобы очистить поле для последней битвы: там, в свободном социалистическом обществе, восстанет мятежный дух великого человека — Мессии, дабы повести человечество от механического устроения к чудесному воплощению вечной премудрости»[29].

Не трудно убедиться, что «мистический анархизм» Чулкова и являющаяся «ближайшим определением» его идея «неприятия мира данного во имя мира, долженствующего быть», выдвинутая Вяч. Ивановым[30], не имели ничего общего с социально-политической доктриной анархизма бакунинского или кропоткинского толка. На это указывали, впрочем, сами авторы «мистического анархизма». Вяч.

Иванов придавал термину «мистический анархизм» резко разграничительное значение в отношении, с одной стороны, «тех, кто называет себя анархистами, не делая последних выводов из своего же лозунга, а подчас и первых соображений о смысле анархии, как идеи метафизической», и, с другой стороны, «тех религиозных мыслителей, которые думают, что мистика ancilla theologiae и что можно быть мистиком, не утвердив прежде всего своей неограниченной внутренней свободы» [31].

В то же время, отвечая на обвинения в эклектической путанице своей программы, в «оксиморности» самого термина «мистический анархизм», Вяч. Иванов писал: «Истинные анархисты не могут бояться, что их идея, в смысле конечного идеала их чаяний, будет ограничена в своей полноте тем или иным сочетанием с мистикой. Мы думаем напротив, что такой союз единственно ее оправдывает и утверждает до конца» [32]. Аргументация данного положения была слабейшим местом рассуждений Вяч. Иванова; точнее сказать, аргументации никакой не было, она заменялась громкими, но совершенно голословными утверждениями, вроде того, что «не трудно доказать, что мистика, будучи сферой последней внутренней свободы, уже анархия», или «истинный мистик уже есть eo ipso личность безусловно автономная», «равно как идея безвластия есть уже мистика».

Органом «мистических анархистов» был альманах «Факелы», задуманный Г. Чулковым еще в 1905 г., после прекращения журнала «Вопросы Жизни» [33]. Всего вышло три выпуска альманаха (I — 1906, II — 1907, III — 1908) со смешанным составом участников: на ряду с сотрудниками прекращенных «Вопросов Жизни» (Вяч. Иванов, Блок, Сологуб, Чулков, Ремизов), в «Факелах» печатались посторонние символизму писатели (Л. Андреев, Сергеев-Ценский, Зайцев); в первом выпуске еще приняли участие Брюсов и Белый [34]. В своих воспоминаниях Г. Чулков пишет, что «этот литературный эклектизм должен был... подчеркнуть, что «Факелы» представляют вовсе не какую-нибудь поэтическую школу, а объединяют ревнителей разных школ на одной идейной теме» [35].

Полемика, разгоревшаяся вокруг «Факелов» и статей Г. Чулкова и Вяч. Иванова, была крайне шумна и ожесточенна. На «мистический анархизм» нападали со всех сторон—и московские символисты (группа Брюсова и Белого), и «религиозные философы» (группа Мережковского — З. Гиппиус), и народники, и нововременцы, и мелкие фельетонисты бульварной прессы. Особенной резкостью отличались нападения московских символистов и, в первую очередь, А. Белого (участие самого Брюсова в полемике было незначительным). Москвичи усмотрели в «мистическом анархизме» попытку образования новой литературной школы. Так оно и было на самом деле, несмотря на благонамеренные оговорки Чулкова: «Мистический анархизм не противополагает себя декадентству как литературной школе, но он должен и может противополагать себя декадентству как психологическому факту» [36]. «Мистические анархисты» вели атаку на представителей «старого декадентства», равно на «парнасцев» (Брюсов) и на «богословствующих декадентов» (Мережковский, З. Гиппиус) по всем линиям. Исходя из констатации кризиса неокантианского идеализма и индивидуалистических концепций Ницше и Шопенгауэра, они пытались построить некую положительную эстетическую и литературную программу. Именно в порядке обоснования этой программы и выдвигались принципы «мистического реализма» и «мифотворчества». В декларативной статье 1907 г. «Молодая поэзия» тот же Г. Чулков прямо писал о «новом литературном течении, возникшем после «Весов» и связанном, в первую очередь, с именами Вяч. Иванова и Александра Блока».

Чулков утверждает, что Блок сначала искренно примкнул к «мистическому анархизму» и только потом «под влиянием всеобщей травли — смутился и отступил» [37]. Это неверно. Блок не отступил под влиянием травли, а с самого начала относился к идеям Чулкова и Вяч. Иванова более чем сдержанно.

Уже в июле 1906 г. Блок пишет Чулкову: «Почти все, что вы пишете, принимаю отдельно, а не в целом. Целое (мист[ический] анархизм) кажется мне не-

выдерживающим критики, сравн[ительно] с частностями его; его как бы еще нет, а то, что будет, может родиться в другой области»[38]. Через год, в июне 1907 г., он пишет Чулкову же: «Я все больше имею против мистич[еского] анархизма»[39]. В конце июля он записывает в записной книжке: «Мистический анархизм. А есть еще телячий восторг. Ничего не произошло — а теленок безумствует»[40]. К августу 1907 г. относится переписка Блока с Белым, приведенная ниже. Отчасти под влиянием писем Белого он записывает: «Действительно, с мистическими анархизмами в литературу проникла какая-то негодная струя. Отношение к культуре не бережно»[41] и тогда же пишет письмо в редакцию журнала «Весы», в котором решительно отмежевывается от «мистического анархизма».

## VI

В августе 1907 г. Блок счел нужным объясниться с Белым и отправил ему из Шахматова большое письмо. Но, прежде чем привести это письмо, нужно сказать несколько слов о конфликте Брюсова и его группы с издателем «Золотого Руна» Н. Рябушинским. Брюсов, озабоченный судьбой своего органа — журнала «Весы»,— *с первых же дней издания «Золотого Руна» принял все меры к тому, чтобы* удержать журнал Рябушинского в направлении собственной ориентации. Однако вскоре же он поссорился с Рябушинским, который, по словам Белого, «просунул свой нос в компетенцию Брюсова»[42]. Уйдя из «Золотого Руна», Брюсов настоял на том, чтобы Белый остался сотрудником этого журнала («чтоб туда не внедрились враги», пишет Белый). Рябушинский даже предложил Белому занять место редактора литературного отдела вместо С. Соколова-Кречетова, также «разругавшегося» с Рябушинским и основавшего собственный журнал «Перевал». Белый, в свою очередь, по соглашению с Брюсовым, предъявил Рябушинскому ультимативное требование «невмешательства в литературную тактику» и предоставления ему и Брюсову права veto в отношении подбора сотрудников и помещения литературного материала. Пока тянулись переговоры, произошло столкновение Рябушинского с мелким литератором А. Курсинским, временно исполнявшим обязанности заведующего литературным отделом «Золотого Руна». В результате этого конфликта, по словам Брюсова в письме к Ф. Сологубу от 31 августа 1907 г., «выяснилось окончательно, что отношения Рябушинского к своим сотрудникам и к писателям вообще таковы, что исключается возможность участия в его журнале для людей, себя уважающих»[43]. Белый, возмущенный поведением Рябушинского, написал ему резкое письмо — «с вызовом: с него достаточно чести журнал субсидировать; он, самодур и бездарность, не должен в журнале участвовать»[44].

По словам Белого, это письмо и было причиной его окончательного разрыва с «Золотым Руном». Из письма же Брюсова к Сологубу выясняется, что конфликт Белого с Рябушинским имел дополнительные причины: Белый просил поместить в «Руне» свое «Письмо в редакцию» — в ответ на нападки Вольфинга (Э. К. Метнера), полемизировавшего со статьей Белого «Против музыки». Рябушинский сперва отказал Белому в его просьбе, а позднее согласился, но при условии, что Белый вернется в «Золотое Руно». Когда же письмо Белого появилось в «Перевале», Рябушинский печатно оклеветал Белого, после чего Белый и Брюсов окончательно разорвали с «Золотым Руном», а одновременно с ними Мережковский, З. Гиппиус, М. Кузмин, Ю. Балтрушайтис и М. Ликиардопуло[45]. Потеря таких видных сотрудников, как Брюсов, Белый, Мережковский и Гиппиус, естественно, заставила Рябушинского установить новые связи, и, конечно, в первую очередь он обратился к писателям враждебного Брюсову и Белому лагеря — к группе петербургских символистов — Блоку, Вяч. Иванову и «нейтральному» Ф. Сологубу (цитированное выше письмо Брюсова к Сологубу характерно именно, как попытка «перетянуть» Сологуба на свою сторону).

В четвертой книжке «Золотого Руна» за 1907 г. появилось следующее извещение:



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Фотография 1906 г. с дарственной надписью Александру Блоку

Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

ОТ РЕДАКЦИИ

Вместо упраздняемого с № 3-го библиографического отдела редакция «Золотого Руна» с ближайшего № вводит критические обозрения, дающие систематическую оценку литературных явлений.

На ведение этих обозрений редакция заручилась согласием своего сотрудника А. Блока, заявление которого, согласно его желанию, помещаем ниже[46].

В заявлении своем Блок писал, между прочим, следующее: «Для того, чтобы успеть отметить своевременно все ценное, я намереваюсь объединить в каждом из первых очерков maximum того, что мне представляется возможным объединить. Так, я думаю, можно говорить о современном реализме, охватывая большой круг очень разнообразных писателей». Реализацией этого плана и явились статьи Блока: «О реалистах», «О драме», «О лирике», «Литературные итоги 1907 года» и статья «О современной критике», по случайным причинам напечатанная не в «Золотом Руне», а в газете «Час».

В своих мемуарах Белый дает такое освещение этому эпизоду:

«Руно»... повернулось к мистическому анархизму; нам в пику «мешок» [Рябушинский. — *В.О.*] пригласил редактировать Блока; и Блок, не учтя, что наш выход есть общее заданье писателей в деле борьбы с обнаглевшим купчиной, идет на условия, мною отвергнутые (я считал их позорными); так петербуржцы ввалились в позиции, нами очищенные; в один день изменилась программа журнала, который теперь стал «народно-соборно-мистическим».

Блок?

С той поры каждый номер «Руна» посвящен его смутным «народно-соборным» статьям, переполненным злостью по нашему адресу и косолапым подшарком по адресу... Чириковых; все — «народушко», мистика, Телешев, Чириков, только — не Брюсов, не Белый...

Блок оказался штрейкбрехером.

С Брюсовым мы все же тщились журнал упорядочить путем *обуздыванья* Рябушинского; Блок же использовал нашу борьбу с Рябушинским, чтоб нам насолить, объясняя аферу «идейными соображениями», делая вид, что ему неизвестен наш взгляд на конфликт; вспомнились слова В. Я. Брюсова мне:

— Блок, Иванов, Чулков, вы, Сергей Городецкий — одно: в борьбе с хамом, с мешком золотым...

Но Иванов и Блок посмотрели на дело иначе: пошли в «услужение» к хаму, глядевшему на редактировавших как на «служащих».

Я разразился посланием к Блоку, который ответил мне... вызовом. Стало быть я попал-таки в цель с обвиненьем в штрейкбрехерстве и с упором на то, что они в социальной борьбе против капиталиста нарушили этику»[47].

Поразительны пристрастность и несправедливость этого рассказа. Во-первых, статьи Блока в «Золотом Руне» совершенно не служили целям пропаганды или защиты идей «мистического анархизма», также ни в одной из этих статей Блок не вступал в полемику с Белым и другими антагонистами Чулкова. Во-вторых, Белый существеннейшим образом искажает истинное положение вещей, утверждая, что его необычайно резкое письмо Блоку, на которое тот ответил вызовом на дуэль (письмо это приведено ниже, вторым по счету), было продиктовано морально-этическими соображениями борьбы с капиталистом Рябушинским и содержало обвинения Блока в «штрейкбрехерстве». Удар Белого был направлен совсем в иную сторону — на статью Блока «О реалистах», которая была названа Белым «прошением», т. е., иными словами, Белый обвинял Блока в заискивании из тактических соображений перед писателями враждебного символизму лагеря. И, наконец, не имеется данных, которые свидетельствовали бы о том, что Рябушинский предъявил Блоку какие-то особые условия в смысле контроля над его писаниями.

Из сказанного видно, каковы были внешние обстоятельства, осложнившие и без того сложные отношения Блока и Белого.

Привожу письмо Блока к Белому:

6. VIII 07

Многоуважаемый и дорогой
Борис Николаевич.

За последние месяцы я очень много думал о Тебе, очень внимательно читал всё, что Ты пишешь, и слышал о Тебе от самых разнообразных людей самые разнообразные вещи. Повидимому и Ты был в том же положении относительно меня; в виду наших прежних отношений и того, что мы оба служим одному делу русской литературы, я считаю то положение, которое установилось теперь, совершенно ненормальным. Не только чувствую душевную потребность, но и считаю своим долгом написать Тебе это письмо.

Начну с того, что было последней побудительной причиной. Тастевен [48] сейчас написал мне те условия, на которых Ты согласен возвратиться в «Зол[отое] Руно». Первое: чтобы «Руно перестало опираться на группу, идейное значение которой равно нулю». Я не понимаю, какую группу Ты разумеешь; «Руно» определяет ее чисто внешним образом: «петербургские литераторы» и разумеет под этим в данный момент Вяч. Иванова, Городецкого и меня. Если Ты считаешь, что эти трое и внутренним образом составляют группу, и ищешь в ней значения, как в «группе», то Ты жестоко ошибаешься; впрочем, я буду говорить только о себе и только за себя, ибо в последнее время всё менее и менее чувствую свое согласие с кем бы то ни было и предпочитаю следовать завету — оставаться самим собой. Между тем, собрав отзывы обо мне из Твоих статей и заметок в «Весах», «Перевале» и Киевском журнальчике [49], я увидал, что Ты: 1) противоречишь себе на каждом шагу, а именно: называя меня одним из «корифеев русской литературы» (название, конечно, злое и ироническое) [50] и намекая на мою «скромность и честность»(?) [51], находишь в моих стихах «идиотское» [52] (вяжется ли это с «корифейством»?), говоришь, что я «неустанно кощунствую» [53] и что я хвалю Чулкова за то, что он меня похвалил (где же тогда честность? Где Ты прочитал, что я его хвалю, или как мог счесть за похвалу цитированье одного удачного стихотворения? Ужь не думал ли Ты, что я его называю «светловзором»?) [54].

2) Исходя из понятия ненавистного Тебе «мистического реализма», Ты наклеиваешь на меня этот ярлык, с которым я ничего общего не имел и не имею, и с этой точки зрения критикуешь меня, уверяя, что я «описываю крендель булочной так, что волосы становятся дыбом» (?) и что я хуже Чехова (утверждение справедливое, но странное) [55].

Имею ответить на всё это следующее:

1) Критику на свои произведения и критику самую строгую хочу слушать и хочу ею руководствоваться.

2) С «мист[ическим] реализмом», «мистическим анархизмом» и «соборным индивидуализмом» [56] никогда не имел, не имею и не буду иметь ничего общего. Считаю эти термины глубоко бездарными и ровно ничего не выражающими. Считаю, что мистический анархизм был бы давно забыт, если бы все Вы его не раздували так отчаянно.

3) Критики, основанной на бабьих сплетнях (каковую позволила себе особенно Зин. Гиппиус в статье о «Перевале», по пов[оду] меня и Чулкова) — не признаю. Считаю, что такая критика должна оставаться на совести ее сочинителя [57].

4) Не считаю допустимым намеков на личные отношения в литературной полемике.

5) К Георгию Чулкову имею отношение, как к человеку и возмущаюсь выливанием помоев на голову его, как человека. Считаю это непорядочным. Вяч. Иванова ценю, как писателя образованного и глубокого, и как прекрасного поэта, мировоззрение же его («мифотворчество»)

воспринимаю, как лирику. Сергея Городецкого ценю, как прекрасного поэта. Твои произведения высоко ценю и со многими из Твоих принципов соглашаюсь.

6) Построением философских и литературных теорий сам не занимаюсь и упираюсь и буду упираться твердо, когда меня тянут в какую бы то ни было школу.

7) Думаю, что все до сих пор написанные мной произведения, которые я считаю удачными (а таковых немного), — символические и романтические произведения.

8) Считаю, что стою на твердом пути и что всё написанное мной служит органическим продолжением первого — «Стихов о Прекрасной Даме». В виду этого, не понимаю Твоего отношения к моей литературной деятельности, поскольку Ты считаешь мои новые произведения не связанными с прежними.

9) Упрек в кощунстве принимаю только ограничительно, считая, что все мы повинны в нем, и я не более остальных. Никакого «оргиазма» не понимаю и желаю трезвого и простого отношения к действительности.

Что касается второго условия, которое Ты поставил З[олотому] Руну, я не понимаю, почему Ты требуешь себе и В. Я. Брюсову права veto, которого нет у «петерб[ургских] литераторов». Я считаю, что было бы справедливым иметь равные права обоим лагерям, если это действительно реальные, а не бутафорские лагери, в чем я сомневаюсь.

Считаю долгом сообщить Тебе, что я принял приглашение «Зол[отого] Руна» вести критич[еский] отдел независимо ни от кого, и ничьих влияний и давлений испытывать несогласен. Считаю, что по отношению к людям я minimum имею право требовать от них честного и прямого к себе отношения — и обязанность — учиться у них тому, чего во мне недостает. Maximum'ов, т. е. любви, комплиментов и проч. (что часто связано с незаметным насаживанием на плечи) я не только не требую, но часто избегаю, ибо считаю себя достаточно сильным, чтобы быть одним.

Прошу Тебя ответить мне на это письмо. На Твои вопросы я готов отвечать. Что касается журнальной полемики, то я считаю своим неприятным долгом (потому что полемика, по моему, слишком мелочна и ставит в тупик читающую публику) кратко высказаться в post-scriptum'е одной из моих критич[еских] статей в «З[олотом] Руне» [58].

В заключение прошу Тебя, хотя бы кратко указать мне основной пункт Твоего со мной расхождения. Этого пункта я не улавливаю, ибо, повторяю еще раз, к новейшим куцым теориям отношусь также, как Ты.

Жму Твою руку.

Александр Блок

Адрес мой до 15 августа: Н. ж. д. ст. Подсолнечная, С. Шахматово.

VII

Между тем, Белый, независимо от письма Блока и, как видно, до получения его, отправил Блоку в Шахматово следующее резкое письмо:

Милостивый Государь
Александр Александрович,

спешу Вас известить об одной приятной для нас обоих вести. Отношения наши обрываются навсегда. Мне было трудно поставить крест на Вашем внутреннем облике, ибо я имею обыкновение сериозно относиться к внут-

ренней связи с той или иной личностью, раз эта личность называет себя моим другом. Потому то я и очень мучался, хотел Вас привлекать к ответу за многие Ваши поступки (что было неприятно и для меня и для Вас). Я издали продолжал за Вами следить. Наконец, когда Ваше «Прошение», pardon, статья о реалистах, появилась в «Руне», где Вы беззастенчиво писали о том, чего не думали, мне всё стало ясно. Объяснение с Вами оказалось излишним. Теперь, мне легко и спокойно. Спешу Вас уведомить, что если бы нам суждено когда нибудь встретиться (чего не дай бог) и Вы первый подадите мне руку, я с Вами поздороваюсь. Если же Вы постараетесь сделать вид, что мы незнакомы, или уклониться от встречи со мной, это будет мне тем приятнее.

Примите и прочее.

Борис Бугаев [59]

Блок ответил Белому вызовом на дуэль:

Милостивый Государь
Борис Николаевич.

Ваше поведение относительно меня, Ваши сплетнические намеки в печати на мою личную жизнь, Ваше последнее письмо, в котором Вы, уморительно клевеща на меня, заявляете, что всё время «следили за мной издали»,— и, наконец, Ваши хвастливые печатные и письменные заявления о том, что Вы только один на всем свете «страдаете», и никто, кроме Вас, не умеет страдать, — всё это в достаточной степени надоело мне.

Оскорбляться на всё это мне не приходило в голову, ибо я не считаю возможным оскорбляться ни на шпиона, выслеживающего меня, ни на лакея, подозревающего меня в нечестности. Не желая, Милостивый Государь, обвинять Вас в лакействе и шпионстве, я склонен приписывать Ваше поведение — или какому то грандиозному недоразумению и полному незнанию меня Вами (о чем я писал Вам подробно в письме, отправленном *до* получения Вашего), или особого рода душевной болезни.

Каковы бы ни были причины, вызвавшие Ваши нападки на меня, я предоставляю Вам десятидневный срок со дня, которым помечено это письмо, для того, чтобы Вы — или отказались от Ваших слов, в которые Вы не верите,— или прислали мне Вашего секунданта. Если до 18 августа Вы не исполните ни того, ни другого, я принужден буду сам принять соответствующие меры.

Александр Блок

8.VIII. 07.
Н. ж. д. Подсолнечная, С. Шахматово.

Тем временем Белый получил первое письмо Блока (от 6 августа) и в пространном письме дал подробный ответ на все его вопросы. Когда была написана примерно половина этого письма, 11 августа, Белый получил дуэльный вызов Блока и в тот же день отправил ответ. Таким образом, 10—11 августа Белый написал Блоку два письма. Приводим сначала первое из них, начатое 10 августа и посвященное «литературным недоразумениям».

Москва 10-го августа 07 года.

Милостивый Государь
Александр Александрович!

Имею честь ответить Вам на Ваше пространное изложение спорных пунктов наших литературных недоразумений.

Рекомендуя «Руну» не опираться на идейную группу, значение которой есть нуль, я прежде всего разумел неопределенно-расплывчатую группу лиц, прямо или косвенно проповедующих то «многоликое» миросозерцание,

которое, если глядишь с одного боку, аттестуется «соборным индивидуализмом», с другого боку—«эротизмом», или «мистическим анархизмом». Всё же вместе так вообще в неопределенном и туманном смысле «мистическим реализмом» — он же «мифотворчество». (См. заявление Чулкова в «Товарище», где поставлен знак равенства между мифотворчеством и мист[ическим] реализмом[60], но ведь и ложь тоже мифотворчество). Анализируя весьма поверхностно термин «соборный индивидуализм» (понять точный смысл претенциозной статьи Гофмана[61] нет никакой возможности, ибо это — суп из всех возможных на свете соборностей), мы ничего не усматриваем в нем: все религии мира, если они — продукт мифотворчества, имеют отправной точкой «соборные индивидуализмы». Анализировать термин «эротизм» еще бесплоднее. Какой эротизм? В какой трактовке? Все вышеизложенные «измы» суть — кое как сшитые кафтаны из старого хлама (иногда очень ценного): тут и лоскут парчи гностиков, и кусок из хитона, и ситец, и бархат и т. д. + безграмотность философская авторов (Иванова, Чулкова, Гофмана и пр.). Вопрос о методе отсутствует: а методов десятки. И потому все эти новые теории имеют «многосмысленный смысл». Многосмысленность хороша, когда одним методом (принятым за основной) освещают все иные методологические решения по данному вопросу, но при первом требовании: «Объяснитесь реальнее» — охотно идут на самый строгий анализ. Мистического анархизма нет: существует «настроение», так определяемое. Ну, а ведь только полная безграмотность в области специальной философии (которая, т. е. философия, при желании преодолевается, но *не обходится* просто: так было бы легко всё на свете разрешить) — я говорю, только полная безграмотность способна из настроения создать теорию: может быть теория настроений, но не может быть из настроения — теория. Все эти анархизмы, эротизмы и пр. я понимаю, как веяние (хорошее, дурное, необходимое, случайное — это другой вопрос), но из веяния ничего не получается, ничто не преодолевается и т. д.: следовательно и крикливые заявления о преодолении символизма — «вздор», ибо символизм помимо «теории из настроения» способен дать теорию самих переживаний. Мы приглашаем заняться разработкой теории символизма: без этого предается наследство недавнего прошлого. Здесь же, т. е. на почве символизма, решаются проблемы индивидуализма и соборности не на почве легковесного строительства из настроения. Мы говорим: кто же в принципе против соборного творчества, но как это творчество реализовать в пределах существующей исторической фазы человечества? Нам как бы отвечают: «Вы еще не восчувствовали, а мы восчувствовали нечто». Предоставляю область реализации «восчувствованного» области искусства и определенного культа. В последнем случае об опытах реализации скромнее молчать, ибо тут начинается область эзотеризма, область действительной мистерии, а не криков о ней. Да и наконец сильно подозреваю, что и то немногое действительно восчувствованное принадлежит по праву тем, кто в настоящую минуту с полным правом нападают на весь этот вздорный гам (1) на том основании, что нападающие опытнее в сфере восчувствований и сериознее относятся к действительным ценностям, 2) на том основании, что считают такие слова, какие раздаются кругом, профанацией у них же экспроприированного материала).

Но я уклонился в сторону. Возвращаюсь к основному предмету.

Итак, существует неопределенная группа лиц, которая преодолела все сложности философской мысли, антиномии в области морали и весь еще не разработанный материал, который принесло нам современное и прошлое искусство. Кто же эти герои? Я не разумею определенно никого,

но я не имею права считать таковым одного Чулкова, ибо он говорит «мы, мы». И ссылается то на Вас, Александр Александрович, то на Иванова, Иванов на Городецкого, Городецкий еще на кого нибудь. Итак образуется теплая дружеская компания (в нашем представлении: здесь из Москвы не видно же действительных отношений к тем или иным идеям, а слышен то «дружный гам: «Мы, мы, мы, которые умнее, новее, смелее» и т. д., то гробовое молчание, когда, столкнувшись с тем или иным лицом, пробуешь себе объяснить, как оно в действительности относится к этой литературной провокации).

Далее: направление, которое считает себя на почве чистого символизма и признает всю трудность работы для укрепления своих позиций, представляется отжившим часто лицами, которые обязаны развитием * своих идей этому же направлению. Мы говорим тогда: «Хорошо: вы нас преодо-

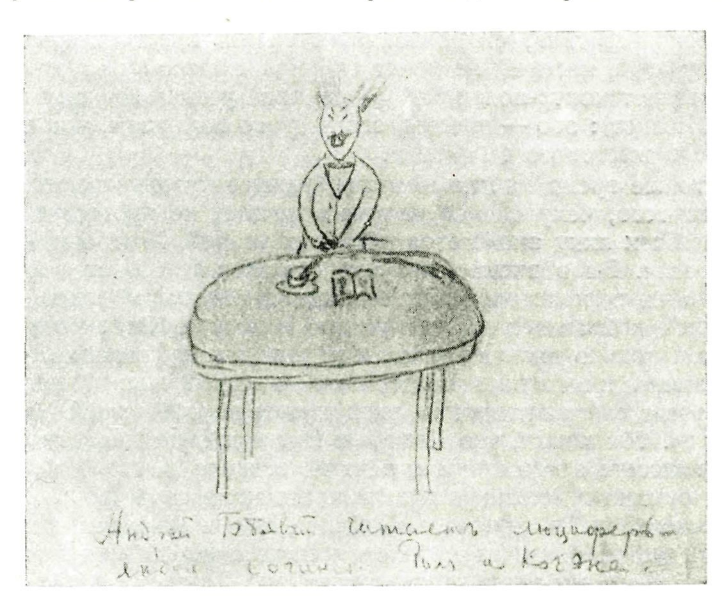


РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА: «АНДРЕЙ БЕЛЫЙ ЧИТАЕТ ЛЮЦИФЕРЬЯНСКИЕ СОЧИНЕНИЯ РИЛЯ И КОГЭНА»
Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

лели; но ведь ваши исходные пункты в нас, и в этих исходных пунктах вы признаете нас стоящими на верном пути; а мы говорим вам: «Наши позиции еще не защищены от целого ряда вопросов, которые вы игнорируете только потому, что не знаете их. Хорошо: мы перестаем вас считать своими и ставим вас лицом к лицу с действительными врагами: психофизиологией, теорией познания, этикой и т. д. Пишу лишь о теоретическом обосновании того или иного течения, ибо смешно спорить о художественных вещах. Ведь весь спор не в том, кто пишет лучше стихи, а в том, что есть искусство, религия, мистика, философия и т. д. Впрочем иногда кажется, что новейшим соборникам до этого нет никакого дела, т. е. нет дела до культуры: ну тогда какое же право они имеют что либо провозглашать: странно ведь, если кафедру астрономии займет «костромской мужичек». Общее впечатление от новых теоретиков в их споре с культурой за варварство сводится к сле-

* В подлиннике описка: развитию.— *Вл. О.*

дующему диалогу между астрономом и пьяницей: Астроном: «Земля вертится, это доказал Коперник». Пьяница: «Коперник целый век учился, чтоб доказать земли вращенье. Дурак, зачем он не напился: тогда бы не было сомненья». Статьи в «Факелах» с пресловутым «Как же иначе»[62], или книга Чулкова о мистическом анархизме, поскольку тут есть вылазки против символизма, производит именно такое впечатление. И потому то сериозной полемики со всем этим вздором быть не может. Поскольку же недисциплинированные умы «так вообще» интересующейся всем новым публики становятся от всей этой путаницы еще недисциплинированнее, постольку тактически приходится бичевать всю эту дикую неразбериху.

В виду внесения варварской струи в наиболее сложные и еще далеко не ясные вопросы современности, «Весы» (после раздумья, игнорировать им всё это или нет) решили посвятить несколько №№ решительному избиению соборного гама, чтобы потом поставить крест на всем этом «шуме» Петербурга, который не хочет спорить с более культурными соперниками и отвечает контр-полемикой — «шумной рекламой» своих (Чулков, Волошин, Иванов): это — приемы, столь дурно пахнущие, что они заслуживают самого жестокого бичевания.

И в то же время многие из петербуржцев открещиваются в частных письмах от того, чему они соучастны в печати, не протестуя против причисления себя к лику апологетов вздорных теорий. Хотя бы Вы, Александр Александрович. Вы в письме ко мне открещиваетесь от всякой школы, а разве Вы не зарегистрированы в мистико-анархисты, когда «Mercure de France» объявляет об этом на всю Европу[63]. Когда меня не в печати, а в частном только письме причли к мистич[ескому] анархизму, я постарался всячески печатно подчеркнуть о своей полной несолидарности. Впрочем тогда еще анархизм не распустился во всей своей «махровой пустоте». Мы ждали, что Иванов и Вы, как сериозные люди и художники, не вынесете этого крика и печатно заявите о своей несолидарности с лицами, руками и ногами утаскивающими вас в свой базар слов. Вы этого не сделали. Мы изумлены. Поймите, что и не в терминах тут дело: может быть завтра появится глубокое исследование об «анархизме мистиков»; тогда мы первые подчеркнем это. Пока же перед нами хвастливо машут неоплаченными идейными векселями на громадную сумму. Вот отчего «Весы» раздувают всю эту чепуху; не чепуху раздувают, а подчеркивают спекуляцию идеями, что всегда было нам чуждо. Как могли вторгнуться спекуляторы к нам, всегда идейно гордым. Вот в чем я Вас упрекаю (в потакательстве); я не думаю Вас тащить в школу (я знаю, что Вы идете своим путем). Столь же твердо я знаю, что и я иду своим путем, настолько своим, что не боюсь себя признавать символистом, ибо вопрос о школе есть вопрос об трактовании метода мысли, творчества, а не о субстанции пути, который у художника не может не быть своим. По-моему Вы обязаны заявить печатно о Вашей неприкосновенности к той тенденции, которую Вам навязывают. Иначе получается впечатление, что Вы идете на идейных помочах Георгия Чулкова. И это вовсе не мое мнение, а мнение большинства москвичей из «Перевала» и «Весов». «Весы» с особым интересом следят за Вашим идейным самоопределением, ибо «Весам» более, чем кому либо, дорог Ваш всяческий облик (художественный и идейный). До публичного заявления о Вашей самостоятельности заявления в письмах не имеют цены. С одной стороны частное письмо, где Вы называете «куцыми теоретиками» Ваших друзей, с другой стороны «Mercure de France», провозглашающий о Вашей солидарности с этими «куцыми теоретиками». И «Весы» считают Вас мистическим анархистом.

11 августа (письмо Ваше негодующее получил: ответ отправлен; возвращаюсь к чисто литературной стороне).

Итак я остановился на некоторой двуличности многих из тех, о которых заявляет Чулков: «Мы, мы, мы», по отношению и к Чулкову, и к противникам Чулкова. Почему мистических анархистов нет, а мистический анархизм есть? Или потому, что нет теории, а просто людей подмывает к хаотизму. Почему эти фокусы с превращениями: целил в анархиста, а он оказался просто умным, симпатичным Иваном Ивановичем? Почему 10 Иванов Ивановичей, милых каждый в отдельности, в целом образуют нечто инстинктивно отталкивающее? Если Брюсова, например, отталкивает общая некультурность, профанация и т. д., то меня помимо всего отталкивает нечто инстинктивно враждебное (мистически враждебное) во всем этом «несуществующем» течении. Я вижу здесь еще робкую зарю грандиознейшего мистического хулиганства и вторгательство безусловно враждебных сил: и эта моя ненависть к еще не рожденной (но в потенции глубокой) теории коренится в очень глубоких моих убеждениях, что эта теория пойдет наперерез моим святым заветам о мистике, как пути свободном и ценном в противовес грядущей мистике спиритической (мистике одержимости), соблазнительной и неминуемо ведущей к провалу души (изнутри) и к порнографии (извне). Если же глубоких еще неосознанных черт нерожденной доктрины не существует в общем духе Петербурга, если отречение от «своих» только показатель внутреннего холода, то я не могу не подозревать бессознательного или даже сознательного (у Чулкова) шарлатанства; и когда я анализирую, в чем же основа этого шарлатанства у крикунов (вроде Чулкова, Гофмана и пр.), я начинаю думать, что это — карьеризм. Тогда зачем же Вы все потакаете? Отчего не открещиваетесь? Или я старомоден во всей своей сериозности, и Вы просто смеетесь над людьми, всерьез принимающими * провозглашение несуществующей доктрины, однако же осуществленной в целой книге (Факелы). Объясните мне всё это, Александр Александрович: я тут ровно ничего не понимаю.

Вам Эллис [64] пишет: «Чулков хулиган». Это резко, но я понимаю Эллиса. Человек глубоко образованный в вопросах общественности (специалист финансового права, знаток Маркса, Родбертуса, Лассаля), сам сломавший свою жизнь над одной общественностью и вторично переживающий трагедию индивидуализма [65], имеет право детские «свистульки» вроде соборного индивидуализма и прочего называть свистунством и хулиганством. Вы в ответ полу-соглашаетесь с ним. Это приводит его в вящшее негодование. Он спрашивает себя, почему же Вы ногами и руками не открещиваетесь. Он пишет Вам (правда) резкое письмо, но идущее от действительного знания и переживания: Вы в ответ становитесь на формальную точку зрения [66]. Вы или глухи, не понимаете подлинности его негодования (Вы ведь не изучали года то, над чем он сломал голову). Или Вы думаете, что и тут «клеветничество». Другой случай со мной: по совершенно иным мотивам, мне так важно было себя и Вас проверить: я полтора года кричу Вам то письмами, то просто внутренним обращением к Вам: «Пойми же, пойми: ведь не личные отношения только в основе моего недоверия, непонимания Тебя!». Если цель всего — Балаган-«чик», то ведь кажущиеся совпадения в самом главном — обман; а я хотя и разбился от ряда ошибок, но я не предал последнего: я знаю, я верю. И Вы — молчите. Наконец я теряю голову, пишу <....> [67] обвинения против Вас в Вашем поведении относительно 1) меня и Вас (в нашем личном), 2) в отношении нас троих. Вы — ни звука. Я из целой совокупности непонятого наконец пишу резко, быть может вовсе несправедливо, но от искреннего непонимания. Вы

* В подлиннике описка: принимающих.— *Вл. О.*

вместо ответа или играете молчанием, или вдруг вызываете меня на дуэль, находите во мне клеветничество! Или это система, метод, или мы с разных планет: но мне думается, что я более способен понять мимику португальца, объясняющегося по русски, чем Вас, которого так долго считал «близким».

Я пишу о Вас лишь как о примере какого то расхождения Петербурга и Москвы в самом интимном и сокровенном; неудивительно, что и во внешнем это сказывается во всей полемике нас, москвичей, против Петербурга. «Мистических анархистов нет» — да: но тенденция мистическая очень враждебная, неуловимая, как неуловим «чорт с хвостом, как у датской собаки»[68], есть. Вы пишете: зачем раздувать несуществующее; я, Брюсов, Эллис, Соловьев и многие другие в Москве полагают обратное: потому то и следует раздувать, что «новейшая тенденция» неуловима. О холере поздно горевать, когда она уже пришла: раз есть основание полагать возможность ее появления — следует произвести строжайшую дезинфекцию. И если наша дезинфекция есть «клевета», намеки на «личное» — Христос с Вами: Вы глубоко ошибаетесь. А если Вы настаиваете, мы говорим: «Значит во что то попали». И недаром столь разные люди сходятся на нелюбви ко всей этой закваске Петербурга. Неспроста это.

Сейчас весь вечер говорил с А. Мейером[69]. Вот первый человек, который, отстаивая тенденцию, еще скрытую в Петербурге, говорил дельные вещи, хотя и безусловно мне враждебные. Вот если бы Вы все писали, как он говорит (у него есть и философская эрудиция и способность теоретизировать). Вы же все в статьях ужасные путаники: читаешь и не знаешь, где, что и о чем. То глубина переживания, а рядом философская наивность, а то (рядом же) апелляция к туману, «большим кораблям», «как же иначе»[70] — не то невольное шарлатанство, не то невыясненность — но всё под фирмой и маркой всеобъемлющих синтезов, которыми нас не удивите: мы в свое время сами этим занимались и прекрасно понимаем, где проваливаются синтетические дерзания: нужно много лет еще молчания внутри, или эзотеризма в дерзаниях, а на поверхности — работа, работа, работа. Говорил с Мейером долго. Он меня понял; понял мое негодование на профанацию Чулкова, детскость Иванова; но не понял, конечно, на чем основано наше негодование. Хотя бывшим у меня он НЕ понравился.

Итак Вы НЕ анархист; Чулков оказывается по Мейеру тоже НЕ анархист. М. Волошин, когда ему в глаза резко бросают осуждение, когда «громят» его друзей, только пыхтит и обливается потом. «Я тут в стороне». Дают ему рукопись моей «Штемпел[еванной] калоши». Отвечает: «Хорошо написано» (?!!??!). И только? Почему же он тоже предает своих друзей??[71]. С. Городецкого спрашивают о его нищенском лепете в «Факелах». Он отвечает — «это шутка». Как шутка? Извините, в ответ на это может только последовать «конфузливое молчание»; и это молчание не в пользу Городецкого.

Итак тени руками Городецкого, Чулкова, Мейера (Мейер тоже открещивается) заявляют о философском течении, преодолевающем то, что нам с Вами (Вы ведь по Вашему письму тоже символист) не преодолеть. А при личном объяснении с этими «отсталыми» символистами ретируются, потому что нечего сказать: раздаются печатные крики: «Мы, мы, новое учение» и скромно заявляется, что таковое наверное... когда нибудь будет. Это ли не «Хлестаковство»? Вопрос о рекламе выдвигается невольно у меня, Брюсова и мн[огих] других на авансцену петербургского движения. Многие, как Вы, молчат; молчаливо сочувствуют крику, в частных письмах сообщают, так сказать, врагам по литературному лагерю («И мы с

Вами») и удивляются, что мы их считаем «мист[ическими] анархистами» в неопределенном и подозрительном смысле этого слова. Если Ваши друзья плодят «куцые теории» и выдвигают Вас на своем знамени, почему же Вы не протестуете? Ведь если это квиэтизм, то он именно не есть показатель своего пути, а наоборот — какой то непонятной «покорности». Разве мне не было тяжело резко выступить против уважаемого мной В. Иванова, разве приятно рвать целый ряд отношений, выслушивать комплименты: «клеветник». Удобнее было бы молчать и кивать на провокацию. Я считаю своей обязанностью выступить против Петербурга. Когда будет сериозная теория, или соглашусь, или буду сериозно полемизировать, а пока же вижу «вредное беспочвенное многообразное шатание», совращающее и публику, и обесценивающее все ценности, все проблемы.

Вы фальшивы (может быть вполне бессознательно) или когда заявляете мне, что Вы символист, или когда молчите в ответ на провозглашение Вас одним из знамен подозрительной и несуществующей теории.

Вот мой пространный ответ на то, что я разумею под группой, идейное значение которой равно нулю.

Я не знаю, принадлежите ли Вы к этой группе, как не принадлежит к ней каждый из порознь взятых — Иванов, Мейер, Вы, Городецкий, Чулков и присные. Но каждый из Вас что то такое считает в нас отжившим, что то новое каждый из Вас намеком провозглашает. Мы спрашиваем: «Что, объяснитесь подробнее». И все Вы ускальзываете. И мистического анархизма нет. И Вас как бы нет. А факт «большого крика» налицо.

Посему не могу, не могу, не могу ответить точно на Вашу просьбу: «Прошу Тебя, хотя бы кратко, указать мне основной пункт Твоего со мной расхождения». Я во-первых не знаю точной формулы Вашего миросозерцания, Вашего литературного, общественного, религиозного, этического, философского credo. Свое credo формально при Вашем желании могу охарактеризовать. Думаю, что сейчас Вам это не интересно. Я знаю и глубоко люблю Вашу поэзию. Последние периоды Вашей поэзии объективно (как искусство) ценю; многое по «настроению» мистически кажется мне абсолютно враждебным. В «Драмах» Ваших вижу постоянное богохульство; оно с моей точки зрения может иметь и нравственно высокий и очень низкий смысл. Не знаю, из каких оно фондов, ибо, повторяю, «внутренне» потерял Вас из виду. В статьях Вы пишете образно; из-под образов трудно уловить формальный смысл, а форма — единственный компас при внутреннем непонимании. Ничего не знаю, схожусь или расхожусь. Для этого нужен ряд вопросов, которые не умещаются в пределах и без того растянутого письма.

Вы вероятно многое из моих нападок вообще на Петербург слишком принимаете на свой счет; иногда непроизвольно получаются «намеки», не адресованные ни к кому лично, но предполагающие каких то лиц с крайне враждебной мне мистической и этической физиономией. Когда пишу о «кренделе», «чике» [72], адресую не к Вам, а вообще ко всему кругу литературы, в котором Вы вращаетесь. Но и не могу не нападать. Я в данном случае выразитель лишь вообще настроения многих лиц в Москве, не кричащих о соборности, дерзаниях, «333» объятиях [73], но вовсе не считающих себя отсталыми, декадентами, индивидуалистами; «индивидуализм» среди нас (многих) есть лишь маска стыдливости и боязнь профанировать то, что еще очень смутно и ценно в душе.

Перехожу на последний пункт: по вопросу о «veto». Вас вероятно превратно известили. Когда я требовал «veto», то знал, что мое требование не будет принято. Хотелось оборвать переговоры с «Руном». Я ушел из «Руна» после дикого произвола Рябушинского над помощником: этически

счел себя в праве проучить «кулака», полагающего, что деньги позволяют ему оскорблять сослуживцев по журналу. Я сначала рекомендовал «Руну» иметь ответственного редактора, указывал на Вас, Иванова, даже Чулкова. И когда «Руно» отказалось, то я потребовал «контроля» над Рябушинским. К этому сводилось мое «veto» с Брюсовым. Если бы Вы, Иванов и пр. были в Москве, я указал бы на Вас. Но, согласитесь, сноситься из за каждого пустяка с Петербургом немыслимо. Повторяю, мое «veto» было лишь средством скорее оборвать переговоры с «Руном».

Всё, что касается у Вас в письме о «veto», есть или превратно понятое (Вы вероятно не так были осведомлены); или Вы не захотели понять.

Мое заявление о том, что Вы — один из корифеев — искренно. «Гримасы идиотизма» — считаю, что они есть у Вас в поэзии, и мне видится тут стилизация, вместо непосредственно детского. Но разве это «инсинуация»? Разве Бэрдсли не «гримасник»? А неужели я не ценю Бэрдсли?

Вот исчерпывающий ответ Вам, Милостивый Государь; теперь судите, должны ли мы объясниться лично, или разойтись безвозвратно. Я думаю, будущее это покажет.

Примите мои пожелания.

Борис Бугаев

P. S. Прилагаю мой ответ Рябушинскому [74].

Привожу сразу же и второе письмо Белого от 11 августа, являющееся ответом на дуэльный вызов, сделанный Блоком. Письмо это не менее важно, нежели предыдущее, поскольку Белый пишет в нем уже не только о внешнем, литературном, но и о внутреннем, личном расхождении своем с Блоком. Вот текст письма:

Милостивый Государь
Александр Александрович!

Меня до крайности удивило Ваше решительное письмо, основанное на извращенном вероятно понимании подлинного смысла письма, Вам отправленного. В этом письме я Вас уведомлял о том, что отныне Вы чужды мне, как совершенно посторонний человек. Вас это вероятно и удивило. А между тем, что же тут удивительного? Просто я понял, что мы говорим на разных языках; то, что Вы называете например «корзинкой», я называю «сахарницей» и т. д.

То, что Вы пишете («я склонен приписать Ваше поведение — или какому то грандиозному недоразумению и полному незнанию меня»), очевидно, совершенно справедливо. Но вот уже 1½ года, как Вы всё сделали для того, чтобы недоразумение мое о характере Вашей личности не рассеялось, а наоборот укрепилось. 1) После наших прошлогодних (в августе) недоразумений [75] я открыто сказал себе: «Должно быть я неправ: надо выяснить». Я повернулся к Вам с полной готовностью принять Ваши объяснения о характере наших отношений. Вы промолчали довольно оскорбительно для меня в ответ на мое желание выяснить Вашу личность (а я так нуждался в том, ибо действительно питал к Вам в глубине души такую симпатию, какую редко к кому питал). Я уехал заграницу только потому, что питал к Вам симпатию (к Вам и к Вашей супруге); я думал, что расстояние внешнее рассеет путаницу наших отношений (в которой я был, быть может, столь же неправ, как и Вы; но я хотел правды, хотел честно произнесенных слов, а не неопределенно-бездонных* молчаний). Я ошибся. Когда по прошествии 4-х месяцев я отправил Вам письмо, стихи

* У Белого описка: бездонным. — *Вл. О.*

и карточку (поступок, который Вы извратили), я сделал это под влиянием хорошего, честного чувства. Я Вас продолжал ужасно любить и верить в Вас. Но недоумения мои о нравственном характере Вашей личности требовали, чтобы я Вас уведомил, что я нуждаюсь в личной беседе с глазу на глаз (где без посторонних свидетелей я мог бы как на духу Вам открыть мои мысли о Вас и без всякой предвзятости, наоборот, с верой, выслушать Ваш ответ). Я хотел нашей перепиской подготовить почву, чтобы гнетущее *меня молчание* (Вам, как мне казалось, выгодное) рассеялось и чтобы мы наконец при личной встрече увидели подлинные лица. Вы ответили опять письмом, общий тон которого мне показался обидным. Мне оставалось сказать себе: «Он паразитирует на моем вынужденном в отношении к нему молча-




РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА: «АНДРЕЙ БЕЛЫЙ РАССКАЗЫВАЕТ МАМЕ О ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИХ ЭКВИВАЛЕНТАХ»

Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

нии» (это паразитизм нравственного порядка). Тут я и перестал Вам писать; и объяснения с Вами получили для меня характер «привлечения к ответу». Вы скажете: «это — насилие». Но и насилие это вытекало из желания моего перед лицом моей правды оправдать Вас. Тут я и начал вчитываться в Ваши строчки, перечитывать Ваши письма, стихи; жадно ловить каждую Вашу печатную строчку. Наконец я часто и много слышал о Вас от посторонних. Вот этот то интерес к Вашей личности и побудил меня сказать Вам, что я давно за Вами слежу. Вы поняли в буквальном и точном смысле («*шпионство*»). Вольно же Вам *так* понимать. Вот, когда я увидел, что пропасть между нами выросла до последних пределов, я и написал Вам, что *всё между нами кончено*; т. е. человек, которого я любил где то в глубине глубин, стал для меня *один из многих*. Раз это так, все недоумения мои, мучающие меня, когда они направлены к близкому,

теряют свой смысл, когда усилием воли я близкого превращаю в далекого. Падает пресловутое «шпионство» и «лакейство» (хорошие словечки, не правда ли?). И уж тем менее охоты мне принимать Ваш вызов на дуэль (дерутся там, где глубина сошлась с глубиной и нельзя распутать узла: так было в прошлом году, когда я Вас вызывал: теперь — не так. Теперь Вы для меня — посторонний, один из многих, а совсеми не передеретесь).

Теперь перехожу к моей фразе о Вашей статье, как о «прошении», фразе, очевидно и вызвавшей у Вас столь решительный ответ. Согласен, она вырвалась в минуту раздражения, когда после прочтения Вашей статьи, где Вы восхваляете глубоко бездарные «очерки» Скитальца [76], мне передали люди, возмущенные Вашей статьей, что будто Вы черновик читали Л. Андрееву. Быть может всё это и не так (фактически), но что то во мне вспыхнуло негодованием, и я тут же написал Вам в тоне, действительно оскорбительном. Охотно беру назад слова о «прошении», потому что не призван судить Ваши литературные вкусы. В заключение, Милостивый Государь, могу сказать только одно: мы друг другу чужды. И если когда нибудь мы встретимся (не формально), то только тогда, когда Вы искренно захотите объясниться со мной не в превратно понимаемых письмах, не при помощи полемики (о ней я Вам пишу в неотправленном еще письме в ответ на Ваше письмо о литературных делах), а в личной беседе с глазу на глаз, где я мог бы Вам высказать все накопившиеся за 1½ года мои недоумения и выслушать какие угодно обвинения меня с Вашей стороны. Как скоро Вы согласитесь искренно на такую беседу, я охотно сделаю всё возможное, чтобы не умом только, но и сердцем понять, что же это наконец происходит между нами.

Примите и прочее.

Борис Бугаев

Москва 11 августа

P. S. Сегодня же постараюсь отправить ответное письмо о литературных «делах».

## VIII

Письма Белого произвели на Блока сильное впечатление. После получения их он принимает решение печатно заявить о своей непричастности к «мистическому анархизму». Почва для этого уже была подготовлена независимо от писем Белого. В самом конце июля и 1 августа Блок записывает:

«Мое несогласие с Вяч. Ивановым. (Варварство).

Мое согласие с Андреем Белым.

*Не считая ни для себя, ни для кого позором учиться у Андрея Белого,* я возражаю ему сейчас не по существу, а только на его способ критиковать, который попружает его самого, чисто внешним образом, в безвыходное противоречие...

Мое несогласие с Вяч. Ивановым в терминологии и пафосе (особенно — последнее).

Его термины меня могут оскорблять. Миф, соборность, варварство. Почему не сказать проще? Ведь, по существу, в этом ничего нового нет...

Есть писатели с самым корявым мировоззрением, о которое можно зацепиться все-таки. Это значит, у них есть пафос. А за Чулкова, например, не зацепишься. У него если пафос — так похож на чужой, а чаще — поддельный — напыщенная риторика» [77].

Из этой записи явствует, что еще до получения писем Белого Блок уже не питал никаких иллюзий относительно «мистического анархизма».

15 — 17 августа Блок пишет Белому замечательное «исповедальное» письмо, имеющее исключительно важное значение для его литературной биографии:

Милостивый Государь
Борис Николаевич.

Ваши два письма получил. Вопрос о дуэли, конечно, отпадает. Также, как Вы берете назад слова о прошении, так и я беру назад «словечки о шпионстве и лакействе», вызванные озлоблением.

Ваши письма заставляют меня опять писать Вам. Вы ставите вопросы о наших личных и литературных отношениях так, что я чувствую потребность ответить со всей искренностью, какую могу выразить на словах. У меня нет здесь Ваших писем, но я помню главное (и постараюсь объяснить, как всё началось для меня, что я испытывал, получая их и встречаясь с Вами и т. д.

Наше письменное знакомство завязалось, когда Вы сообщили через Ольгу Михайловну Соловьеву [78], что хотите писать мне. Я сейчас же написал Вам, и первые наши письма сошлись [79]. С первых же писем, как я сейчас думаю, стараясь определить суть дела, сказалось различие наших темпераментов и странное несоответствие между нами — роковое, сказал бы я. Вот как это выразилось у меня: я заранее глубоко любил и уважал Вас и Ваши стихи. Ваши мысли были необыкновенно важны для меня и, сверх всего (это самое главное), я чувствовал между нами таинственную близость, имени которой никогда не знал и не искал. В то время я жил очень неуравновешенно, так что в моей жизни преобладало одно из двух: или — страшное напряжение мистич[еских] переживаний (всегда высоких) или страшная мозговая лень, усталость, забвение обо всем. Кстати, я думаю, что в моей жизни всё так и шло, и долго еще будет идти тем же путем. Теперь вся разница только в том, что надо мною — «холодный белый день», а тогда я был «в тумане утреннем» [80]. Благодаря холоду белого дня, я нахожу в себе трезвость и бо́льшую работоспособность, чем прежде, но и только. Попрежнему, как в пору нашего письменного знакомства, когда Вы любили меня и верили мне, во мне — всё те же огненные переживания (правда, «поднимающиеся с ледяных полей души», как написал недавно — по пов[оду] «Снежной Маски» — В. Я. Брюсов; за эти слова я глубоко благодарен ему, так как, почти не зная меня лично, он так точно определил то, чего я сам не съумел) [81], сменяющиеся мозговой ленью + трезвость белого дня (желанье слушать, учиться, определиться). Итак, я стою на том, что по существу — не изменился. Теперь — далее. В ту пору моей жизни, когда мы встретились с Вами, я узнал и драм[атическую] симфонию [82] (не помню, до или после знакомства) и вся наша переписка, сплетаясь с моей жизнью, образовала для меня симфонию необычайной и роковой сложности. Я не разбирался в этой сложности. Знаю одно: мне было трудно понимать Вас и трудно писать Вам. Я объяснял это — ленью. Ровно через год мы встретились [83]. Мне было трудно говорить с Вами, и я опять объяснял это своей ленью. Но это было НЕ единственной причиной... Причина, вероятно главная, сказалась при след[ующих] обстоятельствах: Вы помните, что в то же лето Вы приехали в Шахматово с Петровским [84]. Помню резко и ясно, как мы гуляли в первую ночь нашего знакомства при луне, и Вы много говорили, а я, по обыкновению, молчал. Когда мы простились и разошлись по своим комнатам, я почувствовал к Вам мистический страх. Насколько помню, об этом реальнейшем для меня факте нашего знакомства я никогда Вам не говорил. В этом — м[ожет] б[ыть] — моя большая мистическая вина. В ту ночь я почувствовал и пережил напряженно то, что мы «разного духа», что мы — духовные враги. Но я — очень скептик, тогда был мучительно скептик, — и следующее утро разогнало мой страх. Мне было по прежнему только трудно с Вами. Думаю, что Вы тогда почувствовали, что происходило во мне, как вообще

непостижимо (для меня и до сих пор) тонко чувствовали многое, как чувствовали и затрудненность нашего с Вами личного и письменного общения. Потом — пошли опять наши письма и наши встречи, которые в последние годы участились, благодаря тому, что известно Вам. Я решительно думаю: я не старался узнать Вас, как не стараюсь никогда узнавать никого, это — не мой прием. Я — принимаю или не принимаю, верю или не верю, но не узнаю, не умею. Вы, наоборот, хотите узнавать всегда, Вы, по темпераменту, пытливый, торопливый, быстро зажигающийся человек. Мы с Вами и письменно и устно объяснялись в любви друг другу, но делали это по разному — и даже в этом не понимали друг друга. Вы, по моему, подходили ко мне не так, как я себя сознавал, и до сих пор подходите не так. Вы хотели и хотите знать мою «моральную, философскую, религиозную физиономию». Я не умею, фактически не могу открыть Вам ее без связи с событиями моей жизни, с моими переживаниями; некоторых из этих событий и переживаний не знает никто на свете, и я не хотел и не хочу сообщать их и Вам. Это никогда не препятствовало и до с[их] п[ор] не преп[ятствует] моим отношениям к Вам. Зовите это «скрытностью», если хотите, но таков я был и есть. Я готов сказать Вам теперь и письменно и устно, хотя бы так: моральная сторона моей души не принимает уклонов современной эротики, я не хочу душной атмосферы, которую создает эротика, хочу вольного воздуха и простора; «философского credo» я не имею, ибо не образован философски; в бога я не верю и не смею верить, ибо значит-ли верить в бога — иметь о нем томительные, лирические, скудные мысли? Но, уверяю Вас, эти сообщения ничего не прибавят к моей физиономии. Я готов сказать лучше, чтобы Вы узнали меня, что я — очень верю в себя, что ощущаю в себе какую-то здоровую цельность и способность в уменье быть человеком — вольным, независимым и честным. Но ведь и это не даст Вам моего облика, и я боюсь, что Вы никогда не узнаете меня. Вы знаете, что говоря всё это, я не хвастаюсь и не унижаюсь, что это не признания, не выкрики, не фразы, не «гам». Всё это я пережил и ношу в себе — свои психологич[еские] свойства ношу, как крест, свои стремления к прекрасному, как свою благородную душу.

И вот одно из моих психологич[еских] свойств: я предпочитаю людей идеям. Мож[ет] быть это значит: я предпочитаю бессознательных людей, но пусть и так. Вы должны, если захотите, понять, в какой мере это так, потому что знаете мое отношение к «родственности» и т. п.—Из этого предпочтения вытекает моя боязнь «обидеть человека». Да, я согласен с Вами глубоко: каждый порознь — милый, но 10 этих милых — нестерпимая теплая компания. И я отмахиваюсь от этих десяти, производящих «гам», молчу, «попускаю». Вина моя перед литературой — велика, если у меня вообще могут быть крупные вины или заслуги перед русской литературой: я допускаю, чтобы Чулков таскал по всем квартирам свою дурацкую схему поэтов, уверял всех, оспаривающих ее, что она «верна только в данное мгновение и что отнюдь не следует ее принимать «вообще» (или что то в этом роде), и чтобы он же всучил ее какому-то идиотическому Семенову из Mer[cure] de France (в чем я не был уверен до Вашего письма, п[отому] ч[то] не читаю M[ercure] de France) (кстати: я напишу на этот раз письмо в ред[акцию] «Весов», где публично, как Вы советуете, отрекусь от мист[ического] анарх[изма]. Но мне нужно для этого знать точно, как именно выражается Семенов, чтобы, опровергая, не провраться. Потому — откладываю это до П[етер]бурга) [85]. Но, послушайте: неужели Вы думаете, что я «предаю друзей врагам», когда пишу Вам или Эллису насмешливо о Чулкове, а потом — «противоречу себе». Когда мне говорят: неправда-ли — Чулков подозри-

телен в таком и таком-то отнош[ении]? — я уклоняюсь, виляю (да, да), боюсь признаться другому в том, что подозреваю сам. Ведь, когда один человек думает о другом, — он свободен, когда же об этом другом уже «перемигнутся двое» — дело кончено, затравлен человек и от травли еще увеличатся его пороки и еще уменьшатся добродетели. Когда же мне говорят: если Вы честный человек, Вы обязаны признать, что Чулков — негодяй,— я отвечаю злостно (о, это не формализм и не чиновничанье!).

Как всё это сонно, томительно и страшно, Борис Николаевич. Я вязать и разрешать не берусь. Вчера, под впечатлением Ваших писем, я поехал в Москву, написал Вам из ресторана «Прага» письмо о том, что хотел бы говорить с Вами искренно и серьезно. Это письмо прервал на половине, показалось, что письменно не изложить всего. Теперь продолжаю — и вот почему: когда лакей воротился с ответом, что Вас нет дома (это было в 10-м часу вечера), мне показалось, что так и надо, что нам всё равно не сговориться устно. Но писать решаюсь продолжать, сейчас воротился из Москвы и вот пишу. Говорил всю дорогу с молодым ямщиком. У меня теперь очень крупные сложности в личной жизни. Когда же говорит ямщик, оказывается, что он — представитель 40-а простых миллионов, а я — представитель сотни «кающихся дворян» со сложностями. Ямщик ничего поделать не может с тем, что он «темен», а я с тем, что я — еще темнее, даже с «мистич[еским] анархизмом» ничего не могу поделать, не говоря о важном. Но я здоров и прост, становлюсь в с ё п р о щ е, как только могу. В чем же дело? Вы скажете, что это — лень, ребячливые проклятые вопросы, что надо действовать, а не каяться, что я не знаю, наконец, теории познания. Так, всё верно. Но и Л. Андреев (какой еще сплетник сообщил Вам, что я читал «черновик» Андрееву? Ни черновика, ни Андреева не было. Ох, уж эти Тата, Зина [86], Чулков, Вяч. Иванов, и пр. и пр., не верьте рассказам и предположениям третьих лиц. Этой зимой вышло однажды из рассказов, что я уже умер), но и Л. Андреев, которого Вы уважаете, мучится проклятыми, аляповатыми, некультурными вопросами, мучается Россией,— зная ее немногим больше меня, пожалуй. Ведь вот откуда мои хватанья за Скитальца; я за Волгу ухватился, за понятность слога, за отзывчивость души, за ее здоровую и теплую боль. Ведь я не стою на том, что э т о — искусство.

Чувствую, что всем, что пишу, еще более делаюсь чуждым Вам. Но я в с е г д а был таким, почему же Вы прежде любили меня? «Или Вы были слепы?», спрошу в свою очередь.

Драма моего миросозерцания (до трагедии я не дорос) состоит в том, что я — л и р и к. Быть лириком — жутко и весело. За жутью и весельем таится бездна, куда можно полететь — и ничего не останется. Веселье и жуть — сонное покрывало. Е с л и  б ы  я  н е  н о с и л  н а  г л а з а х  э т о г о  с о н н о г о  п о к р ы в а л а, не был руководим Неведомо Страшным, от которого меня бережет только моя душа, — я не написал бы ни одного стихотворения из тех, которым Вы придавали значение.

Теперь о другом.

Где «богохульство» в моих драмах? (кроме «Балаганчика»). Почему кощунственны строки: «в подушках, в кресле, на диване...» [87]? Это просто — скверные строки, как п о ч т и все мои стихи — в «Цветнике Ор». Сверх того, именно эти строки еще банальны и «дурного тона». Другое дело — стихи о «Весне» — они кощунственны [88]. Но объясните, что кощунственнее всего и что такое — кощунство? Когда я издеваюсь над своим святым — б о л е ю. Но «Балаганчику» Вы придаете смысл чудовищный — зачем и за что? Если повернуть вопрос так, как Вы, — он омерзителен, вреден, пожалуй «мистико-анархичен». Поверните п р о щ е — выйдет ничтожная дека-

дентская пьеска не без изящества и с какими-то типиками — неудавшимися картонными фигурками живых людей.

Мои «хроники» в Руне суть рассуждения на изв[естные] темы. Никаких синтетических задач не имел, ничего окончательного не высказывал; раздумывал и развивал клубок своих мыслей, м[ожет] б[ыть], никому ненужных. Еслибы мне предложили «создать журнал», быть редактором, или что либо в этом роде, принял бы это за насмешку или наивность. У меня нет на то ни образования, ни умелости, ни тактики, ни твердой почвы. В Вашем войске (войске людей с отточенными мировоззрениями) действовать я не могу, потому что не умею принять приглашения укреплять теорию символизма. Сердце же мое, по прежнему, лежит ближе к Вам, чем к факельщикам. Вот почему мне бывает больно, когда Вы, или лицо из Вашего кружка, относятся ко мне, как к совершенно чужому. Среди факельщиков (неуловимых, как я с Вами совершенно согласен) стоит особняком для меня Вяч. Иванов, человек глубоких ума и души — не пустышка [89]. Мы оба — лирики, оба любим колебания друг друга, так как за этими колебаниями стоят и сторожат наши лирические души. Сторожат они совершенно разное, потому, когда дело переходит на почву более твердую, мы расходимся с Вяч. Ивановым. К пунктам расхождения очень важным принадлежит, например, Л. Андреев, или мистич[еский] анархизм.

Если я кощунствую, то кощунства мои с избытком покрываются стоянием на страже. Так было, так есть и так будет. Душа моя — часовой несменяемый, она сторожит свое и не покинет поста. По ночам же — сомнения и страхи находят и на часового. Если мы действительно расходимся с Вами «в глубине глубин», то значит, основательны мои мистические страхи при встрече с Вами, которые я описал, и основательны Ваши мистические подозрения «Снежной Маски» (впрочем, кое-что и я *подозреваю* в «Снежной Маске», но и *здесь* кощунство тонет в ином — высоком).

«Мы друг другу чужды», говорите Вы. Поставьте вопрос иначе: решаетесь ли Вы верить лирику, каков я, т. е., в худшем случае, — слепому, с миросозерцанием неустановившимся, тому, который чаще говорит нет, чем да. Примите во внимание, что речь идет обо мне, никогда неизменявшемся по существу. В таком случае, если и Вы—неизменны— нет причин не верить теперь, или не было причины верить тогда. Если же Вы изменились, то есть, быть может, причины не верить теперь. Я же предполагаю, что тот сильнейший перелом, который Вы переживаете теперь, не изменяет Вас по существу; Вы — всё тот же, каким я Вас знал, и теперь, когда я знаю о Вас по журналам и от третьих лиц. Переживаю перелом и я, но меня, ужь я наверно знаю, он не меняет по существу. Если же всё это так, то признайтесь: надоело Вам считаться с такою зыблемой, лирической душой, как моя. И я допускаю, что Вы правы — перед Вашим делом, что во мне есть то, из за чего людей «покидают друзья», становящиеся на путь более твердый в идейном смысле.

Я допускаю, что нам надо разойтись, т. е. не сходиться так, как сходились мы до сих пор. Но допускаю, что и в расхождении надо сохранить друг о друге то знание, которое дали нам опыт и жизнь. Я храню его сквозь все сплетни, сомнения, недоумения, озлобления, забвения. Считаюсь с Вами всегда. Вы, я допускаю, в положении более трудном: труднее хранить верное воспоминание о душе более зыблемой и неверной, чем Ваша. *Но* тут я и спрашиваю Вас, «как на духу», по Вашему выражению: уверены-ли Вы, что Вы — вернее меня? Я утверждаю, что через всю мою неверность, предательства, падения, сомнения, ошибки — я верен. Предоставляю Вам сказать, что всё, что пишу,—слова, слова, слова. Но, право, я бы не писал, если бы это были слова, писать мне трудно, и для слов я не

писал бы. В основании моей души лежит не Балаганчик, клянусь. Если бы в ее основе лежал Балаганчик, я не написал бы ни строчки этого письма, как не написал бы большинства своих стихов; написал бы разве стихи «о сажании символа на пароход» [90], которые, опять таки,—поверните проще, проще, проще. Да не стоит и повертывать, об этом стихотворении я готов просто сказать — чорт с ним.



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И С. М. СОЛОВЬЕВ
Фотография 1904 г.
Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

Вы готовы сказать: «он пишет всё о себе, когда дело идет о важном, об изгнании из литературы мистич[еского] анархизма, которому он потакает, да и еще кое о чем — более важном». Хорошо, я буду отвечать Вам на Ваше письмо со всею четкостью, на которую я способен в прозе. А пока скажу Вам. Я думаю, что всё, что изложил письменно, не удалось бы мне сказать устно. Хотя письмо вышло очень хаотическое, но говорил бы я еще хаотичнее. Потому, м[ожет] б[ыть] лучше, что мы не говорили с Вами в «Праге». Теперь, после этого письма, нам скорее можно гово-

рить; если хотите, я готов снова приехать в Москву; м[ожет] б[ыть], это нужно, т. е. нужно, чтобы Вы видели меня, а не читали только мои слова.

Снова перечитываю Ваши письма и отвечаю, как могу.

Да, мистич[еский] анарх[изм], соборн[ый] индивидуализм, эротизм, мист[ический] реализм—я анализировать также не считаю возможным в том виде, в каком они существуют или не существуют в книгах Чулкова и Гофмана. Да, я разделяю Ваши опасения относит[ельно] «зари мистич[еского] хулиганства». Да, я признаю себя виновным в «потакательстве», которое выразилось в том, что я допускаю такие заявления, как в «Mercure de France». Не оправдываюсь. Потому, сочту своим долгом сказать нет этим теориям в письме в ред[акцию] «Весов». Считаю, что должен это сделать скорее, потому обращаюсь с просьбой к Вам; не имею в Москве другого источника. «Merc[ure] de France» я не имею возможности видеть. Вы же бываете в «Весах». Еслибы Вы выписали мне точно ту фразу, в которой я причисляюсь к мист[ическим] анархистам, я был бы Вам очень обязан. Подписана ли статья Семеновым или кем ниб[удь] другим? Это—первое. Впрочем, прибавлю всетаки: неужели я литературно подавал повод причислять меня к мист[ическому] анархизму? Думаю, что мои стихи свидетельствуют о противном. Таким образом, и «Весы» и Вы имеете лишь формальные поводы причислять меня к эт[ому] направл[ению] (на основании статей Чулкова и пр.), но где же право внутреннее? Вы могли бы знать меня настолько, чтобы не считать причастным сюда? Это говорит еще раз за то, что Вы не знаете или забыли меня.

Мое письмо в редакцию будет иметь для меня значение развязыванья рук и окончательного разрыва с теми тенденциями, которые желают поставить на первый план мою зыблемость (мистич[еский] анархизм и значит — адогматизм, иррационализм и т. д.), между тем как я сам ставлю на первый план мою незыблемую душу, «верную сквозь всю свою неверность».

Далее: при всей неточности своего мировоззрения, я сознаю, что теория из настроения создана быть не может и не должна. Потому я издавна отношусь к вышеуказ[анным] теориям, как к лирике — и никогда не возвожу их в теории, принципы, пути. Но зачем Вы говорите о карьеризме и т. п. Всем нам приходит это в голову. Но, ради бога, не будем судить душу человеческую собором, пусть судит ее каждый из нас в отдельности. Совместное подчеркиванье пороков или наклонностей к порокам — раздувает их, треплет и губит человека, а не писателя. Можно ли, например, писать, как З. Н. Гиппиус: «Чулков пристал к Блоку». Ведь это — неуважение к самой себе.

Если я не ответил на все частные пункты Ваших писем, то Вы можете вывести, как я отношусь к ним — из всего остального. Но письмо разрослось. Еслибы Вы ответили мне, я был бы очень рад. Говорить с Вами готов. Никаких бездонных умолчаний у меня нет. Я хочу проще, проще, проще. М[ожет] б[ыть], если бы мы говорили с Вами, нам удалось бы выяснить подробности наших отношений, провинности друг перед другом в областях более интимных. Писать об этом — невозможно. Ну, так я готов говорить, хотя не знаю, скажу ли Вам что либо новое. Пока же примите мое уверение в уважении к Вам.

Александр Блок

15 — 17 Августа. С Шахматово.

Блок и Белый несколько раз упоминают в своих письмах о статье Е. Семенова, появившейся в органе французских символистов «Mercure de France»[91]. Статья эта сыграла немалую роль в полемике 1907 г., и о ней следует сказать несколько слов. Е. Семенов, постоянный «русский корреспондент» «Mercure de France», разделил всех русских писателей-«модернистов» на три группы: дека-

дентов (в свою очередь разделяющихся на «парнасцев» — Брюсов, С. Соловьев, Волошин и др. — и «чистых декадентов» — Бальмонт, Сологуб, Кузмин), неохристианских мистиков, или «чистых символистов» (Мережковский, З. Гиппиус, Белый), и мистических анархистов. К этим последним, на ряду с Вяч. Ивановым, Чулковым и Городецким, был отнесен также и Блок.

В символистских кругах сложилось убеждение, что статья Семенова была инспирирована Чулковым; подтверждение этому находим в письме Блока к Белому. Во всяком случае, классификация поэтов, предложенная Семеновым, вызвала всеобщие протесты. Первым — и, как видим, не без влияния Белого — выступил с протестом Блок.

В тот же день, когда было отправлено письмо Белому, 17 августа, Блок пишет Г. Чулкову: «Вот в чем дело. «Весы» меня считают «мистическим анархистом» из за «Mercure de France». Я не читал, как там пишет Семенов, но меня известил об этом Андрей Белый, с которым у нас сейчас очень сложные отношения. Я думаю так: к мистическому анархизму по существу я совсем не имею никакого отношения. Он подчеркивает во мне не то, что составляет сущность моей души: подчеркивает мою зыблемость, неверность. Я же

Неподвижность не нарушу
И с высоты не снизойду,
Храня незыблемую душу
В своем неслыханном аду [92].

Это — первое. Второе — это то, что я не относился к мист[ическому] анархизму никогда, как к теории, а воспринимал его лирически. По всему этому не только не считаю себя мистическим анархистом, но сознаю необходимость отказаться от него печатно, в письме в редакцию, например, «Весов». Пока этого не сделаю, меня все будут упрекать в том, к чему я не причастен» [93].

Г. Чулков в ответном письме (от 20 августа) писал: «Ничего не имею — конечно — против желания Вашего отказаться печатно от мистического анархизма, но очень прошу Вас об одном: позвольте мне предварительно ознакомиться с этим Вашим «письмом в редакцию». Ведь я нигде и никогда — насколько помнится — в печати Вас не называл «мистикоанархистом» и за мнения других не отвечаю. Вас «мистикоанархистом» называли мои критики, а не я. Я дружески прошу Вас не придавать Вашему письму такой формы, которая дала бы повод думать, что именно я Вас записывал в адепты моей теории: это было бы неправдою. Я сам пишу статью по поводу «Mercure de France» (возражаю Семенову), где и заявляю о том, что не считаю возможным кого либо приписывать к «мистическому анархизму» в качестве его сторонника и выразителя... Я, конечно, предпочел бы, чтобы Ваше «письмо» появилось в «Золотом Руне», а не в «Весах». Ведь в «Весах» оно появится рядом с новым манифестом и для читателя будет ясно, что Вы солидарны с теми, которые бросают в меня камни» [94].

26 августа Блок сообщил Чулкову текст своего «Письма в редакцию» и объяснял, почему именно в «Весах» он решил его опубликовать: «Я сделаю это в «Весах» потому, что глубоко уважаю «Весы» (хотя во многом несогласен с ними) и чувствую себя связанным с ними так же прочно, как с «Новым Путем». «Весы» и были, и есть событие для меня, а по моему, и вообще — событие, и самый цельный и боевой теперь журнал...». «Подчеркнуть мою несолидарность с мист[ическим] анархизмом в такой решительной форме, — кончал Блок, — считаю своим мистическим долгом теперь. Мист[ическому] анархизму и никогда не придавал значения и он был бы, по моему мнению, забыт, если бы его не раздули теперь» [95].

Отречение Блока от «мистического анархизма», помеченное 26 августа, было напечатано еще в августовской книжке «Весов». Текст его следующий: «В № «Mercure de France» от 16 июля этого года г. Семенов приводит какую-то тенденциозную схему, в которой современные русские поэты-символисты рассажены

в клетки «декадентства», «неохристианской мистики» и «мистического анархизма». Не говоря о том, что автор схемы выказал ярую ненависть к поэтам, разделив близких и соединив далеких, о том, что вся схема, по моему мнению, совершенно произвольна, и о том, что к поэтам причислены Философов и Бердяев,— я считаю своим долгом заявить: высоко ценя творчество Вячеслава Иванова и Сергея Городецкого, с которыми я попал в одну клетку, я никогда не имел и не имею ничего общего с «мистическим анархизмом», о чем свидетельствуют мои стихи и проза» [96].

Появление в печати «письма» Блока было началом конца «мистического анархизма». Вслед за Блоком с протестом против «схемы» Семенова выступил Брюсов [97], а 23 сентября в газете «Товарищ» появились «письма в редакцию» Г. Чулкова и Вяч. Иванова, «уточняющие» и исправляющие статью Е. Семенова (Чулков в своем заявлении еще раз подчеркнул, что «мистический анархизм» не претендует на значение литературной школы) [98].

К концу 1907 г. вопрос о «мистическом анархизме» уже потерял всю свою остроту и вскоре совершенно исчез со страниц журналов и газет.

Заканчиваю публикацию письмом Белого Блоку, подводящим итоги их полемики:

<Получ. 20 авг[уста] 1907> *.

Глубокоуважаемый и дорогой
Александр Александрович,

Ваше письмо произвело на меня глубокое и сильное впечатление. Многое понял о Вас я достоверно. Весь трагизм постепенно выроставшего непонимания Вас с моей стороны, быть может, оттого, что это письмо написано не полтора года тому назад. Я вовсе не хочу слов, формул, как цели, но хочется формулой успокоить ум, чтобы тем вернее верить людям, а не идеям; когда же начинаешь терять людей, остаются только формулы идеи и тут то становишься на строго-моральную точку зрения. Когда изменяют ценности, как слепой, руководствуешься только долгом. Вероятно Вы не подозревали о том, как перемучился я с сомнениями о Вас за истекшие полтора года, подкрепляемые Вашим (в моем представлении намеренным) молчанием, т. е. (опять таки, по моему, намеренным) нежеланием сказать вслух о том, что каждый из нас (про себя) мог думать друг о друге. Наконец полемика между Москвой и Петербургом окончательно затушевала Вас.

Ваше письмо для меня — факт громадной важности, ибо я действительно считал всегда наши отношения роковыми (независимо от разности или сходства, *независимо* от созданного положения вещей между нами).

Я знал, что из «Праги» за мной посылали Вы (конечно чутьем) и тем больнее мне было, когда я вернулся (уходил к незначительным знакомым отдохнуть от суеты дня); я ждал утром, что вот меня позовут. Но может быть это и к лучшему; ведь только о такой письменной подготовке наших отношений, какая создалась Вашим письмом, я и мечтал, когда имел честь писать Вам из Парижа. Тем больнее мне было, что Вы тогда (как мне казалось) не хотели понять этого моего желания быть проще, проще, проще.

Мне думается, было бы важно, нужно нам увидаться. Если бы Вы сочли возможным приехать в Москву, я считал бы очень важным для себя, для нас поговорить с Вами сериозно и искренне как о том, что не вполне укладывается в письмах, так и о прочем (литературном). В случае, если Вам трудно приехать, известите. Тогда я отвечу Вам подробно на Ваше письмо, сообщу фразу из «M[ercure] de Fr[ance]», и т. д.

* Помета Блока.— *Вл. О.*

Жду очень или Вас, или письма с указанием на Ваш адрес. Верьте, я принял Ваше письмо с той же глубиной искренности, с какой оно написано Вами. Спасибо!

Крепко жму Вашу руку.

Глубокоуважающий Вас
Борис Бугаев

24 августа Блок приехал в Москву и имел с Белым двенадцатичасовой разговор, о результатах которого Белый пишет следующее: «Так во многих вопросах журнальной политики мы разошлись; и решили, что мы — в разных группах; и в них оставаясь, мы будем друг друга всегда уважать» [99]. Впрочем, мир, заключенный Блоком и Белым, оказался очень непрочным. Меньше чем через год отношения их снова прервались и на этот раз надолго — до 1910 г. (причиной послужил журнальный отзыв Белого о «Лирических драмах» Блока). Кончаю цитатой из мемуаров Белого: «Встреча с Блоком [в 1907 г.] в действительности оказалась лишь радугой, — предвозвещавшей о встрече, — а вовсе не встречей еще; настоящая новая встреча осуществилась: три года спустя; встреча ж 1907 года скорее была ликвидацией личной драмы меж нами; ее корень вырван был, — правда; но разность во мнениях, в бытах, в обстаниях все ж перевесила готовность нас лично друг с другом дружить... социальные факторы все ж перевысили личные» [100].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] А. Белый, Начало века, М.-Л., 1933, стр. 473 и 8.

[2] «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 81.

[3] «Записки Мечтателей», П., 1922, № 6, и — более полно — «Эпопея», Берлин, 1922 — 1923, №№ 1 — 4.

[4] А. Белый, Между двух революций, Л., 1933, стр. 5 — 6.

[5] И. В. Ямпольский, Брюсов и первая русская революция,— «Литературное Наследство», 1934, № 15, стр. 207.

[6] Там же, стр. 214.

[7] «Звезда», 1931, № 10, стр. 130.

[8] С. Соловьев, Воспоминания об Александре Блоке, — «Письма Александра Блока», Л., 1925, стр. 20.

[9] «Дневник Ал. Блока, 1917—1921», Л., 1928, стр. 118.

[10] См. статью Блока «Литературные итоги 1907 года»,— Собрание сочинений, т. X, Л., 1935, стр. 129.

[11] Характерна ирония, с какою тогдашний Брюсов сообщал П. Перцову о том, что Блок «в октябре ходил по Невскому с красным флагом» («Печать и Революция», 1926, № 7, стр. 44).

[12] А. Белый, Между двух революций, Л., 1935, стр. 25—26.

[13] С. Соловьев, Апрель. Вторая книга стихов, М., 1910, стр. 165.

[14] См. стихотворение Блока «Поэт» (1905):

... Ему хочется за море,
Где живет Прекрасная Дама.
— А эта Дама — добрая?
— Да.
— Так зачем же она не приходит?
— Она не придет никогда:
Она не ездит на пароходе.

[15] Стихи Блока (1902):

Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад...

[16] См. стихотворение Блока «Болотные чертенятки» (1905):

И сидим мы, дурачки,—
Нежить, немочь вод.
Зеленеют колпачки
Задом наперед.

[17] См. «Ночную Фиалку» Блока (1905—1906).

[18] «Перевал», 1907, № 4 (февраль), стр. 59—60.

[19] «Весы», 1907, № 6, стр. 67.

[20] См. статью «Литературные итоги 1907 года»,— Собрание сочинений, т. X, Л., 1935, стр. 134.

[21] Собрание сочинений, т. X, Л., 1935, стр. 126. Статья «О современной критике» была напечатана впервые в московской левокадетской газете «Час» (1907, № 61, от 4 декабря), запрещенной московским генерал-губернатором Гершельманом в январе 1908 г.

[22] «О реалистах»,— Собрание сочинений, т. X, Л., 1935, стр. 41.

[23] Там же, стр. 34.

[24] Там же, стр. 46.

[25] В качестве иллюстрации к сказанному небезынтересно привести следующее высказывание С. Соловьева, в ту пору alter ego Белого. Вот как связывал С. Соловьев задачи «религиозно-поэтического служения» с практикой социал-демократического движения: «Социалистические доктрины наших дней ведут борьбу с капитализмом. Но капитализм есть явление общего мирового зла. Поэт борется в мире сущего с тем же началом, с каким общественный деятель борется в мире явлений. Поэтому я решусь сказать, что поэт, поскольку он не изменяет своему назначению и не искажает смысла своей деятельности, ведет борьбу с капитализмом... Капитализм не менее ненавистен для поэта, чем для социалиста. Я думаю — более. Итак, цели поэта и социалиста до известной степени совпадают.... Капитализм—химера нашего века. Это адское чудовище попирает все святое и прекрасное. В его щупальцах хрустят кости наших братьев. Но золотой меч красоты жалит черного гада и наносит ему неисцелимые раны. И среди фабричных труб, электрических конок, автомобилей, в этом визге и скрежете хаоса, зацветает нетленный сон Галилейского счастья» (С. Соловьев, Crurifragium, М., 1908, стр. XII — XIII).

[26] Имеется в виду Блок.

[27] Статья «Детская свистулька»,— «Весы», 1907, № 8, стр. 54—58; подписано: «Борис Бугаев». Ср. другие статьи Белого за 1907 — 1908 гг., печатавшиеся в «Весах» и частично собранные в книге Белого «Арабески», М., 1911.

[28] «Культура театра», 1921, № 7—8, стр. 22. Ср. книгу Г. Чулкова «Годы странствий. Из воспоминаний», М., 1930, стр. 82, 85—86.

[29] «О мистическом анархизме», СПБ., 1906, стр. 30—31, 77.

[30] В статье «Идея неприятия мира», предпосланной книжке Г. Чулкова «О мистическом анархизме», СПБ., 1906.

[31] «Идея неприятия мира», стр. 19.

[32] Там же, стр. 17.

[33] См. «Письма Л. Андреева к Г. И. Чулкову», Л., 1924, стр. 7.

[34] Второй выпуск «Факелов» был целиком посвящен «теории»; в состав его вошли статьи следующих авторов: Г. Чулкова («Об утверждении личности»), И. Давыдова («Индивидуалистический анархизм»), А. Мейера («Бакунин и Маркс»), Л. Шестова («Похвала глупости»), А. Ветрова («Прошлое и настоящее анархизма»), С. Городецкого («На светлом пути»), Г. Чулкова («Тайна любви»), Вяч. Иванова («О любви дерзающей»).

[35] «Годы странствий», М., 1930, стр. 87.

[36] «О мистическом анархизме», СПБ., 1906, стр. 69.

[37] «Александр Блок и его время»,— «Письма Александра Блока», Л., 1925, стр. 110.

[38] Там же, стр. 134 — 135.

[39] Там же, стр. 141.

[40] «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 74.

[41] Там же, стр. 75.

[42] А. Белый, Между двух революций, стр. 245.

[43] См. «Литературный Ленинград», 1934, № 51.

[44] «Между двух революций», стр. 246.

[45] См. по этому поводу «Письма в редакцию»: А. Белого в «Перевале», 1907, № 10, стр. 58—60 и газетах «Столичное Утро», 1907, №№ 58 и 62, и «Час», 1907, № 23; Н. Рябушинского в «Столичном Утре», 1907, №№ 60 и 66; Брюсова, Белого, Мережковского и З. Гиппиус в большинстве московских газет за август 1907 г., между прочим, в «Часе», № 7, от 21 августа; последнее письмо было перепечатано в «Весах», 1907, № 8, в сопровождении письма М. Кузмина, Ю. Балтрушайтиса и М. Ликиардопуло.

[46] «Золотое Руно», 1907, № 4, стр. 74.

[47] «Между двух революций», стр. 246 — 247.

[48] Тастевен Генрих Эдмундович (ум. в 1915 г.) — заведующий редакцией «Золотого Руна».

[49] Киевский журнальчик—«В Мире Искусств», двухнедельный иллю-

стрированный журнал, посвященный литературе, музыке, живописи и театру; выходил с 1907 по 1909 г.

[50] «Корифеем российской словесности» Белый назвал Блока в рецензии на драму Г. Чулкова «Тайга» («Весы», 1907, № 6, стр. 70).

[51] См. статью Белого «Штемпелеванная калоша»: «Восхищаются тому, что символ последнего дерзновения — золотой «б у л о ч н ы й» крендель, как о том возвестили. Но автор золотого кренделя скромен и честен» («Весы», 1907, № 5, стр. 52). Имеется в виду известное стихотворение Блока «Незнакомка» (1906):

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной
И раздается детский плач.

[52] См. рецензию Белого на сборник стихов Блока «Нечаянная Радость»: «Сквозь бесовскую прелесть, сквозь ласки, расточаемые ч е р т е н я т к а м, подчас сквозь подделку под д е т с к о е или просто и д и о т с к о е обнажается вдруг надрыв души глубокой и чистой» («Перевал», 1907, № 4, февраль, стр. 61); ср. также в рецензиях Белого на альманах «Белые ночи»: «подделка под гримасу и д и о т и з м а» («Весы», 1907, № 7, стр. 73) и на альманах «Шиповник»: «бессмысленные идиотские бесчеловечные гримасы» («Перевал», 1907, № 5, март, стр. 51).

[53] См. рецензию Белого на альманах «Цветник Ор»: «Хотя бы Блок. Он неустанно кощунствует» («Весы», 1907, № 6, стр. 67).

[54] В этой же рецензии Белый писал: «Грязен, как всегда, в стихах г. Чулков. Мы бы не помянули о нем, право он неоскорбителен в стихах (ибо, чтобы оскорбить стих, надо быть все же чем-либо). Но г. Блок, в статье неостроумно задевший покойного Канта, восхвалил таинственного «светловзора» (решившего то, что не решил Кант) и потом неожиданно провозгласил поэтом г. Чулкова, что после восхвалений Чулковым Блока как-то... неожиданно» («Весы», 1907, № 6, стр. 68—69). Белый имеет в виду статью Блока «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», напечатанную во второй, февральской, книжке «Золотого Руна» 1907 г. О Канте здесь читаем следующее: «Искони на Западе искали Елену — недостижимую, совершенную красоту. Отсюда все эти войны и кровавые распри с полуфантастическим врагом; эти фигуры верных рыцарей с опущенными забралами и лукавых монахов, у которых бегают глаза и чрезмерно, фантастически упитаны щеки. Потом сверкающие груды отвлеченных идей, философских концепций, националистических упований. И сам сморщенный Кант, водрузивший свой маленький стульчик на холмике, с которого легко обозревать мир феноменов, гармонирующих друг с другом и по дальности расстояния, по слепоте слезящихся глазок тайного советника,— не имеющих в себе ничего ноуменального».

[55] См. статью Белого «Чехов» («В Мире Искусств», 1907, № 11—12, стр. 11—13; перепечатано в сборнике статей Белого «Арабески», М., 1911, стр. 394—400): «В то же время среди символистов последнего времени процветают тенденции, извне сочетающие реализм с символизмом. После Чехова такое сочетание — абсурд. М и с т и ч е с к и е  р е а л и с т ы открывают в баранке и кренделе что-то особенное; они описывают крендель так, что волосы становятся дыбом».

[56] Творцом теории «соборного индивидуализма» был Модест Гофман (впоследствии известный пушкинист, ныне белоэмигрант), автор книжки «Соборный индивидуализм», СПБ., 1907. «Теория» Гофмана — вариация идеи «мистического анархизма» и «соборности» Чулкова и Вяч. Иванова; никаких самостоятельных мыслей Гофман не высказал.

[57] Блок имеет в виду статью З. Гиппиус «Трихина», напечатанную под псевдонимом Товарищ Герман в «Весах», 1907, № 5, стр. 68—72. Статья эта почти целиком заполнена исключительно грубыми выходками против Чулкова и Блока.

[58] Такого «post-scriptum'a» в «Золотом Руне» Блок не поместил, но высказался по существу полемики в статье «О современной критике» (газета «Час», М., 1907, № 61, от 4 декабря):

«Я думаю, что взаимное сочувствие, которое выражают друг другу бывшие «реалисты» и бывшие «декаденты» — не имеет ничего общего ни с «мистическим анархизмом», ни с «мистическим реализмом», ни с «соборным индивидуализмом». Не имеет уже по тому одному, что эти немецкие сочетания не выражают собою ровно ничего: неудачные статьи Георгия Чулкова и Модеста Гофмана, которыми «философия» указанных слов (кроме «мистического реализма») и исчерпывается,— еще не создают теории. Я думаю, что писателей с такими кличками и вообще не может существовать, и потому этими кличками вовсе не исчерпываются суждения даже о самих авторах их — Георгии Чулкове и Модесте Гофмане. Что же касается «мистического реализма», то и это крылатое слово, кажется, даже не имеет автора.

Названий, подобных указанным, развелось в наше время очень много. Под эти названия стараются часто затащить писателей, как в участок, «для порядку», или чтобы «не ходили несчитанные», как говорится в одной сказочке Ф. Сологуба.

Чрезвычайное размножение подобных названий я готов объяснить только тщательной культурой их со стороны критики. Так, например, критический отдел летних номеров «Весов» чуть ли не сплошь посвящен остроумнейшему высмеиванию и злостному гонению «мистического анархизма».

Талантливые русские писатели уже поставили крест на «мистическом анархизме», а теперь нехватает даже материала, потому что «мистико-анархические» вылазки почти прекратились. За неимением материала, некоторые критики прибегают к самым нежелательным приемам: принимают того или другого писателя за «мистического анархиста»—и под этим названием изобличают его (это относится, например, к Андрею Белому); или же, справедливо разнеся в пух и прах теорию, принимаются за представителя этой теории и поносят его (это относится особенно к Антону Крайнему и Товарищу Герману); последний, например, в № 5 «Весов» в статье «Трихина» — о журнале «Перевал» говорит, что надо «уважать человека», если даже дела его — «сплошное убожество»; а через три страницы— сообщает сведения об этом человеке, основанные, надо полагать, на личном знакомстве, а на голову другого — выливает ведро помоев. Ведь это же о ч е л о в е к е, а не о п и с а т е л е вы говорите, Товарищ Герман!».

Белый резко ответил Блоку статьей «О критических перлах» (газета «Раннее Утро», М., 1907, № 15, от 5 декабря).

59 Письмо Белого не датировано, но, учитывая, что корреспонденция из Москвы в Шахматово и из Шахматова в Москву доставлялась обычно на третий день, можно условно датировать его 5 августа. Ср. письмо Блока к Евг. Иванову от 9 августа 1907 г. («Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову», М.-Л., 1936, стр. 58—61).

60 Имеется в виду программная статья Г. Чулкова «Молодая поэзия» в газете «Товарищ», 1907, № 337, от 5 августа.

61 См. примечание 56-е.

62 Имеется в виду помещенная во втором выпуске альманаха «Факелы» (СПБ., 1907) статья С. Городецкого «На светлом пути. Поэзия Федора Сологуба с точки зрения мистического анархизма». Статья открывается фразой: «Всякий поэт должен быть анархистом. Потому что как же иначе?». Над этой аргументацией Городецкого долго потешались в разных газетах и журналах.

63 См. текст, стр. 401.

64 Э л л и с — псевдоним Л. Л. Кобылинского, поэта, переводчика, критика и теоретика символизма, входившего в кружок Белого и С. Соловьева «Аргонавты». Блок всегда относился к Эллису резко отрицательно; большой материал по этому поводу содержится в мемуарах Белого — «Начало века» и «Между двух революций» (см. по указателям). В 1906—1907 гг. Эллис ожесточенно нападал на «мистических анархистов»: см., например, его статью «Пантеон современной пошлости» (о втором выпуске альманаха «Факелы») в «Весах», 1907, № 6, стр. 55—62.

65 Судя по воспоминаниям Андрея Белого, Эллис в молодости действительно занимался социологией и даже читал Маркса. О степени «глубины» этих увлечений достаточно красноречиво говорит тот факт, что впоследствии он стал ортодоксальнейшим мистиком и перешел в католичество.

66 Письма Блока к Эллису в печати не появлялись и местонахождение их неизвестно.

67 Опущено упоминание о третьем лице.

68 Выражение Достоевского.

69 М е й е р А. А. — философ, участник петербургского религиозно-философского общества, близко стоявший к кругу «мистических анархистов»; во втором выпуске альманаха «Факелы» (1907) была помещена его статья «Бакунин и Маркс». Белый пишет в мемуарах, что Мейер был прислан «петербуржцами» в Москву для того, «чтобы склонять «Перевал» к их воинственной литературной политике» («Между двух революций», стр. 247 — 248).

70 «Б о л ь ш и е к о р а б л и» — см. предисловие Блока к сборнику «Нечаянная Радость» (1907). «К а к ж е и н а ч е» — см. прим. 62-е.

71 М. Волошин не был связан с «мистическими анархистами» сколько-нибудь прочно и в полемике участия не принимал.

72 Имеются в виду стихотворение Блока «Незнакомка» (со стихом: «Чуть золотится крендель булочной») и его лирическая драма «Балаганчик», см. статьи Белого «Штемпелеванная калоша» («Весы», 1907, № 5) и «Синематограф» («Весы», 1907, № 7): «Все, что угодно, только не Балаган«ч и к». Уж, пожалуйста, без «ч и к»; все эти «ч и к и» — ехидная и, признаться сказать, гадкая штука» и т. д.

73 Имеется в виду стихотворение Вяч. Иванова «Veneris figurae», напечатанное в «Весах», 1907, № 1, стр. 16:

Триста тридцать три соблазна, триста тридцать три обряда,
Где страстна́я ранит разно многостра́стная услада,
На два пола — знак Раскола — кто умножит, сможет счесть:
Шестьдесят и шесть объятий и шестьсот приятий есть.... *и т. д.*

[74] «Ответ» Белого Рябушинскому при письме не сохранился.

[75] Эти недоразумения происходили на личной почве.

[76] О Скитальце Блок писал в статье «О реалистах» следующее: «Очень характерный безбытный писатель—Скиталец. В недавно вышедшем втором томе его «Рассказов и песен» (изд. «Знания») есть талантливая повесть совсем Горьковского типа. Она называется «Огарки». Это термин, обозначающий Горьковских «бывших людей»... Вся повесть наполнена похождениями огарков, от которых, я думаю, отшатнется «критик со вкусом». Такому критику, я думаю, противен пьяный угар и хмель, но этим хмелем дышат волжские берега, баржи и пристани, на которых ютятся отверженные Горьковские люди, с нищей и открытой душой и с железными мускулами. Не знаю, могут ли они принести новую жизнь. Но странным хмелем наполняют душу необычайно, до грубости, простые картины... Думаю, что эти страницы представляют литературную находку, если читать их без эрудиции и без предвзятой идеи, не будучи знакомым с «великим хамом». И есть много таких людей, которые прочтут «Огарков» — и душа их тронется, как ледоходная река, какою-то нежной звенящей, как льдины, музыкой» (цитир. по Собранию сочинений, т. X, Л., 1935, стр. 42 — 43).

[77] «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 74.

[78] Соловьева Ольга Михайловна (ум. в 1903 г.) — художница, жена М. С. Соловьева, брата философа, Вл. Соловьева, и мать приятеля Белого — поэта С. М. Соловьева, дальняя родственница Блока с материнской стороны. О. М. и М. С. Соловьевы были первыми, кто обратил внимание на стихи Блока; через них познакомился с поэзией Блока и А. Белый. О Соловьевых и роли, которую сыграли они в жизни Блока и Белого, см. в мемуарах Белого «На рубеже двух столетий» и «Начало века» (по указателям).

[79] Блок и Белый одновременно написали друг другу свои первые письма (Блок — 3 января, а Белый — 4 января 1903 г.) и истолковали это мистически.

[80] Цитаты из стихотворения Вл. Соловьева «В тумане утреннем неверными шагами».

[81] См. рецензию Брюсова на «Снежную Маску» Блока в «Весах», 1907, № 5, стр. 67: «Нам кажется, что именно снежность, вечная холодность, составляет самое существо А. Блока, и что огненные вихри его переживаний подымаются только с ледяных полей его души».

[82] «Симфония (2-я, драматическая)» А. Белого (1901) была издана в 1902 г. «Скорпионом».

[83] Впервые Блок лично встретился с Белым в Москве 10 января 1904 г.

[84] Петровский Алексей Сергеевич — друг А. Белого, ездивший с ним к Блоку в Шахматово в июле 1904 г.

[85] См. текст, стр. 401.

[86] Тата — Татьяна Николаевна Гиппиус, сестра З. Н. Гиппиус-Мережковской, художница; Зина — Зинаида Гиппиус-Мережковская.

[87] Из стихотворения Блока «Послание», напечатанного в альманахе «Цветник Ор» (СПБ., 1907, стр. 97),— вторая строфа:

В подушках, в кресле, на диване
Живут стыдливые слова...»
Мечта твоих благоуханий
На смятой ткани все жива.

По поводу этих стихов Белый писал в рецензии на «Цветник Ор» («Весы», 1907, № 6, стр. 68): «И у лирика есть круг обязанностей: держать высоко знамя искусства. Но [Блок] кощунствует и на лирику, признавая Чулкова поэтом, надоедая дешевым и приевшимся модернизмом, доходя до таких слов:

В подушках, в кресле, на диване
Живут стыдливые слова,

Перепечатывая «Послание» в сборнике «Земля в снегу» (1908), Блок исключил эту строфу (также нет ее и во всех остальных изданиях).

[88] Имеется в виду цикл «Ненужная весна» (1. «Отсеребрилась, отзвучала...», 2. «В глазах ненужный день так ярок» и 3. «Зима прошла. Я болен»), напечатанный в «Цветнике Ор» (стр. 99—101). Белый в указанной выше рецензии, процитировав стихи Блока про «весну»:

Она сера и неумыта,
Она развратна до конца...

писал: «Ах, Весна ли развратна? Весна безразлична сама по себе, всякий вносит в Нее свое содержание. На кого же сердиться поэту, если и Весна для него развратна? И хочется вздохнуть: «Надоели ералашные глубины: будьте хоть лириком, г. Блок, если вы не мистик; а то вы по старой привычке все еще провещиваетесь там, где вопрос только в отделке стиха». Цикл «Ненужная весна» не был включен Блоком ни в один из его стихотворных сборников.

[89] Ср. запись Блока в записной книжке (август 1907 г.): «Действительно, с мистическими анархизмами в литературу проникла какая-то негодная струя. Отношение к культуре не бережно. Мистический анархизм неуловим, как справедливо писал мне Бугаев. — Совершенно в стороне для меня в этом отношении стоит Вячеслав Иванов, который глубоко образован и писатель замечательный... Неприятен мне его душный эротизм и противноватая легкость. Городецкий совсем не установился. Бугаев глубоко прав, указывая на его опасность — погибнуть от легкомыслия и беспочвенности. Статья Городецкого о Сологубе — ни к чему не нужна, глупа, безграмотна, некультурна... — *** необходимо попридержать; он совсем некультурен. Возмутительно его притягивание меня к своей бездарности» («Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 75).

[90] См. примечание 14-е и текст, стр. 376.

[91] См. «Mercure de France», 1907, № 242, от 16 июля, стр. 361 — «Lettres russes. Le misticisme anarchique»; там же интервью Е. Семенова с Г. Чулковым, в котором, между прочим, излагается содержание книжки Чулкова «О мистическом анархизме».

[92] Стихи С. Городецкого «Диавол» (сб. «Перун», СПБ., 1907, стр. 10); последнюю строку Блок цитирует не точно; у Городецкого: «В моем невиданном аду».

[93] «Письма Александра Блока», Л., 1925, стр. 142.

[94] Неизданное письмо (архив Блока).

[95] «Письма Александра Блока», Л., 1925, стр. 143—144.

[96] Ср. «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 75—76.

[97] В письме в редакцию «Mercure de France» (в номере от 1 сентября 1907 г.).

[98] В том же номере «Товарища» был напечатан фельетон Д. Философова «Дела домашние», в котором в резкой форме доказывалась необоснованность протеста Блока против причисления его к «мистическим анархистам».

[99] А. Белый, *Между двух революций*, стр. 329.

[100] Там же, стр. 335.

# ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДСТВА АНДРЕЯ БЕЛОГО

## ВОСПОМИНАНИЯ, том III, часть II (1910—1912)

Предисловие Б. Кузьмина

Публикация К. Бугаевой

В своеобразной мемуарной трилогии, над которой работал Андрей Белый в последние годы жизни, он намеревался описать всю свою жизнь до революции 1917 года.

В первом томе этой трилогии («На рубеже столетий», 1930) Андрей Белый довел свои воспоминания до 1901 г. Второй том («Начало века», 1933) охватывает период с 1901 по 1905 г. Третий том автор предполагал посвятить периоду 1905—1917 гг.; этот том должен был состоять из двух частей. «В первой части третьего тома воспоминаний, — писал Андрей Белый, — удар внимания перенесен на Россию, особенно на Москву; во второй части — центр внимания: заграничная жизнь до и во время войны; лишь конец ее посвящен России накануне революции».

Белый успел закончить только первую часть, которая и вышла в 1934 г. в качестве третьего тома воспоминаний под названием «Между двух революций»; однако, изложение событий кончалось в нем 1910 г. Из второй части третьего тома написаны были только две главы, которые и публикуются ниже.

Первая часть третьего тома воспоминаний носила характерное название «Омут» (опущенное при печатании книги). «Надеюсь, читателю ясно заглавие этой части,— *писал в конце ее Белый.*— Шесть лет с 1905 года до конца 1910 — есть прохождение сквозь омут человека, засосанного им; прохождение через годы реакции, через горчайшие испытания личной жизни, через разуверение в людях... через картины растления неустойчивых слоев интеллигенции в огарочничестве, в душной наркотике эротизма...». Для всей этой части характерно «чувство тюрьмы», переходящее в надежду на возможность «побега». Последняя глава («Отъезд») и рисует картину побега: Андрей Белый вместе с Анной Алексеевной Тургеневой (в воспоминаниях Ася) *уезжает за границу;* «...*впереди ожидали: гондолы,* Венеция, жаркий и грозный Неаполь, Сицилия, великолепный Тунисский залив. Средиземное море, пирамиды Египта и сфинкс, поглядевший в глаза тайной жизни и предложивший ее разрешить».

Вторая часть должна была начинаться описанием путешествия по Африке. Во время путешествия Белый вел путевые заметки, которые были обработаны им в 1911—1912 гг. Но изданы были эти заметки только в 1921 г. под названием «Офейра» (русское издание) и затем, с незначительными добавлениями, в 1922 г. под названием «Путевые заметки. Сицилия и Тунис» (берлинское издание). В обоих случаях был издан только первый том заметок, в котором описание путешествия доводилось до прибытия в Радес. Поэтому в своих воспоминаниях Белый не останавливается на этой, уже известной читателям, части путешествия и прямо переходит к дальнейшим его этапам: Радес—Каир—Иерусалим. Этому и посвящена вся первая глава печатаемых воспоминаний, отчасти пересказывающая второй (неопубликованный) том «Путевых заметок».

В описании путешествия по Африке Андрей Белый имел блестящих предшественников. Подобное путешествие описали Флобер в своих «Письмах» и Мопассан в очерках «Бродячая жизнь». Как и заметки Андрея Белого, это тоже были повести о бегстве. Флобер бежал из Франции через год после установления буржуазной республики 1848 г., утвердившей надолго царство буржуазной ограниченности и лживой апологетики в культуре; Мопассан свои очерки начал словами: «Я бежал из Парижа и затем покинул Францию, потому что меня навязчиво преследовал вид Эйфелевой башни». Эйфелева башня, воздвигнутая на всемирной выставке 1889 г., была для Мопассана символом всей буржуазной культуры.

Однако, эти большие художники были сами — по-разному и в различной степени — отравлены буржуазной культурой, и бегство не удалось им, ибо нельзя убежать от самого себя. То же нужно сказать и об Андрее Белом. Больше, чем кто-либо из предшествующих художников, Белый находился в плену буржуазной культуры, притом в ее худшем, упадочном выражении. Его восприятие окружающего мира более субъективно и идеалистично, он во всем видит лишь символы мучающих его вопросов. Понятно, что и в египетской мумии он увидел лишь образ того, от чего он бежал: символ иссохшей, трухлявой европейской культуры. Но в способности всюду читать этого рода символы проявляется и критическое отношение Андрея Белого к вскормившей его буржуазной культуре.

Здесь нужно оговориться: следует иметь в виду склонность Андрея Белого переосмыслять свои воспоминания. Путевые заметки, написанные в 1911—1912 гг., по горячим следам, были собранием красочных пятен и отрывочных, непосредственных наблюдений. После этого Белый пережил увлечение антропософией Рудольфа Штейнера, занимался в Дорнахе построением мистического иоаннова здания. Поэтому в 1919 г. все путешествие переосмысляется Белым, как подготовка к принятию «откровений» антропософии. В отрывке, вписанном в «Путевые заметки» в 1919 г., Белый писал: «Сказка пути предстояла: вела она... в Дорнах; был должен раздаться откуда-то издали Голос Безмолвия; Тунисия, Африка были сигналами: отдыхом перед подъемом в горы: стоял впереди непосредственно Сфинкс, ожидал: — гроб господен; и далее — издали высился купол иоаннова здания».

В этом же мистическом плане переосмысляется путешествие в «Записках чудака» (1919 г.) — полубеллетристическом произведении, где сам Андрей Белый носит имя Леонид Ледяной, а Ася называется Нелли (отрывок из «Записок чудака» о путешествии по Африке предпослан в качестве вступления к «Путевым заметкам»).

Когда в последние годы жизни Андрей Белый берется за воспоминания, происходит новое переосмысление. Теперь он сближает свою позицию во время войны с позицией Циммервальдской конференции, — разумеется, не имея к тому ни малейших оснований, — наивно уверяет даже, что в Италии 1911 г. разглядел «дух фашизма».

Истина заключается в том, что восприятие действительности было у Андрея Белого чрезвычайно противоречивым, и — при его символическом мышлении — неопределенным и многозначным. Поэтому в разные моменты своего духовного развития он подчеркивает и выдвигает на первый план различные оттенки своих прошлых переживаний и размышлений.

Вторая глава публикуемых воспоминаний касается кратковременного возвращения Белого в Москву и его работы над «Петербургом». Тесную связь первой и второй глав раскрывает сам Белый в отрывке «Древний Каир», включая туда куски из эпилога «Петербурга». Темой «Петербурга» являются «Египет XX века» и попытка найти «исход из Египта». В схематических плоскостных фигурах египетских фресок Андрей Белый увидел намек на мертвящую бесчеловечность возникающего кубистического искусства и всей культуры империализма. Ему казалось, что «самые жесты, с которыми полицейские подымают белую палочку, напоми-




АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
Портрет Н. Андреева. Акварель 1923 г.
Местонахождение оригинала неизвестно

нают жесты египетских человечков на фресках». «Английская мумия оказалась мертвее египетской».

В «Петербурге» эта тема нашла выражение в образе Аполлона Аполлоновича Аблеухова с его стремлением по-казенному европеизировать государственную машину, подчинить все живое мертвящей регламентации. Аблеухов любит только прямые линии, он хотел бы охватить весь мир земной сетью проспектов — этих «пространств для циркуляции публики», его нервы успокаиваются от созерцания бесконечной нумерации домов, у себя в доме он пронумеровал все полки, введя географические обозначения: полка «б», северо-запад.

В образе Аполлона Аполлоновича — сила «Петербурга». Не без основания указывалось в критике на связь этого образа с толстовским образом все собой подавляющего черствого и рассудочного чиновника Каренина. Аблеухов явился воплощением русской государственности, многие черты его взяты из облика Победоносцева. Правда, время, когда

Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла,

в те годы было уже в прошлом. Победоносцев уже не играл той роли, что прежде, и в романе Андрея Белого это уже не сова, а только гадкий нетопырь, но еще попрежнему бросает он мрачную тень своих крыльев на страну: «Вставал Петербург в волне облаков; и парили там здания, там, над зданиями, казалось, парил кто-то злобный и темный... бил в сумасшедшем парении нетопыриными крыльями».

Именно эта линия в «Петербурге» заставила редактора кадетской «Русской Мысли» Петра Струве воспринять роман, как злую сатиру на царскую Россию, и вызвала его бешенство. Струве не только отказался печатать заказанный им роман в «Русской Мысли», но пытался убедить Белого вообще не печатать его. Об этом инциденте со Струве Белый вкратце упоминал в «Начале века» (стр. 326,

446—447, 772); в печатаемой главе он на этом останавливается гораздо подробнее. В новых подробностях о работе над «Петербургом» — ценность публикуемых глав.

Однако, и здесь Белый верен своей тенденции подчеркивать лишь одну сторону событий, важную для него в данный момент, на данном этапе его пути.

На ряду с критикой русской государственности, роман имеет другую, реакционную сторону: он отражает упадочническое неверие в силы революции. Если Блок в «Возмездии» приветствовал силы, противостоящие Победоносцеву, если в «Ямбах» он призывал новую революцию, то весь смысл «Петербурга» Андрея Белого заключался в том, что реакция и революция — лишь два выражения одной и той же силы — мирового нигилизма, два решения исконного «монгольского дела» — разрушения культуры. «Революционер» Николай Аполлонович — родной сын сенатора Аблеухова, оба они происходят от одного предка — монгола Аб-лай Ухова. Поэтому такую большую роль играют в романе провокаторы и агенты охранки, так тесно опутавшие буквально всех персонажей романа.

Роман «Петербург» (первоначально носивший название «Путники») должен был стать второй частью трилогии «Восток или Запад». Первую часть этой трилогии составлял роман «Серебряный голубь», где человек с «западной душой», Дарьяльский, шел в народ и попадал в лапы сектантов, в темный и душный мир «востока», который погубил его. В «Петербурге» изображается дальнейшее нашествие «востока» на устои культуры. Только-что закончилась русско-японская война; русские солдаты, набравшись в соприкосновении с Японией «монгольского духа», возвращаются в своих «манчжурских шапках» в Россию и начинают делать революцию, которая трактована в романе, как стихия сладострастного садизма. В ранней редакции революционер Дудкин получал предостерегающие письмо от некоего теософа; в письме говорилось: «Отряхни с себя сладострастную революционную дрожь, ибо она — ложь грядущего на нас восточного хаоса».

Такое понимание революции приводит Андрея Белого к учебе у Достоевского, и эволюция Белого от «Серебряного голубя» к «Петербургу» в смысле литературного влияния есть эволюция от Гоголя к Достоевскому. Само изображение Петербурга, как города-призрака, восходит к реакционному истолкованию, которое дал Достоевский фантастическому элементу в «Пиковой даме» Пушкина, а трактовка революционной среды в «Петербурге» сильно напоминает «Бесы» (это реакционное звучание «Петербурга» постепенно приглушалось в последующих редакциях, но его нельзя не заметить и в самом последнем издании).

Миру «восточного хаоса», на первый взгляд, противостоит в романе мир Запада: Петербург «европейских проспектов» и «Медного всадника», заведенная на века безжалостная государственная машина, знающая не человека, а только номера и циркуляры. Запад, следовательно, так же плох. Но впоследствии оказывается, что этот Запад — мнимый, что это то же самое «монгольское дело», оно тоже уничтожает культуру, только другим, более верным способом: не разрушая, а омертвляя ее.

Третью часть трилогии должна была составлять «Эпопея», которую Белому не удалось закончить, от которой остались лишь два тома «Записок чудака». Здесь Восток и Запад должны были быть представлены своими «положительными» элементами (Христос и Штейнер), Запад и Восток примирялись в антропософии. Если бы Андрей Белый успел продолжить печатаемые мемуары, он должен был бы коснуться как раз того периода своей жизни, который трактован в «Записках чудака» в совершенно мистическом плане. Об этой книге Белый говорил, что ненавидит ее, «как ненавидят воспоминание о минувшей болезни».

Как переосмыслил бы Белый эту часть своей биографии — сказать трудно. Во всяком случае, читая последние воспоминания Андрея Белого, не нужно забывать, что его мировоззрение было всегда полно блужданий и противоречий и плохо поддается позднейшей схематизации, к которой был склонен Белый в последние годы своей жизни.

## ВВЕДЕНИЕ

Эта книга — вторая часть третьего тома воспоминаний; она охватывает восьмилетие (1910—1918), связанное с жизнью на Западе и с кругом объектов, по-новому освещающих все впечатления бытия; с осени 1911 года я уже, ощущая Россию, как нечто, мне чуждое, ликвидирую связи с Москвой и оказываюсь за границей без осознания, что́ дальше делать; я пребываю в Брюсселе, где Ася оканчивает свои гравюрные классы у старика Данса, которого дочери замужем: одна — за коллекционером Сантом, представителем крупной бельгийской буржуазии; другая — за Жюлем Дэстрэ, социалистическим депутатом, близким другом известного Ван-дер-Вельде; Дансом и Жюлем Дэстрэ определяется и круг наших тогдашних брюссельских знакомств.

В Москве нам нет места; мои отношения с матерью натянуты из-за Аси; точкой нашей оседлости пока является село Боголюбы, Волынской губернии; возвращаясь из-за границы, мы живем у лесничего Кампиони, отчима Аси; к нему я постепенно и перевез часть моей библиотеки из Москвы, точно для того, чтобы она погибла во время войны в домике, разрушенном ядрами. С редактором «Мусагета», Метнером, я — уже на ножах; с членами рел.-фил. общества — тоже; не лучше обстоит дело и со «Свободной эстетикой», клубом бывших «Весов». С 12-го года и до конца 16-го я живу в Германии и Швейцарии; в последней обзавожусь обставленною квартиркою в маленьком домике около Базеля; из Швейцарии я уезжаю в Россию с мыслью вернуться обратно.

Так длится до октябрьского переворота, после которого лишь я по-новому неожиданно для себя врастаю в Москву.

Жизнь на Западе связана с интересом к истории; изучение быта народов Европы поднимает темы кризиса жизни, культуры, сознания, мысли — еще до Шпенглера. Осознание кризисов растет постепенно; цивилизация видится мне упадком культуры; в противовес ей я выдвигаю культуру арабов, увиденную романтически; я волю разрушения буржуазной культуры, отворачиваясь от нее; я увлекаюсь остатками патриархального, арабского быта, не видя, что корни последнего гнилы; под влиянием Аси я как бы закрываю глаза свои арабскою феской, сев спиною к Европе на пестренький кайруанский ковер, отделяющий меня от суровой действительности; позднейшая жизнь в Германии и Швейцарии меня исцеляет от слепоты; и я начинаю видеть неизбежность социального кризиса.

Отказ от войны и пассивного сопротивления ей в 1916 году невольно сдвигает меня к позиции Циммервальда.

Восьмилетие 1910—1918 стало мне поворотным, отрезав от современного Запада так, как Запад некогда отрезал от русского быта; восьмилетие это в значительной мере окрашено вкусами Аси: ее ненавистью к мещанству и нежеланием видеть действительность, которую она окрашивает в пестрые мороки субъективнейших парадоксов; поздней открывается мне: таким мороком некогда промаячили нам: и Венеция, и Сицилия, и Тунисия, и Египет, и Палестина; Ася переживала ярко средневековье и талантливо открывала глаза мне на готику, отворачиваясь от всяческого барокко; ей был чужд ренессанс, до которого я с усилием доработался уже без нее.

Итальянские впечатления даны в первом томе «Путевых заметок» * (второй том не вышел) красочными мазками; и только; под ними таилось разочарование в некогда воображенной Италии: итальянец увиделся мне непевучим, тяжелым; сам «сладкий» его язык прозвучал гортанным криком «По́ко манджа́ре!» (немного покушать); грузная, старообразая женщина, вешающая на веревках синие и лимонные тряпки, оскорбляла мои предста-

* Изд. «Геликон», Берлин, 1922.

вления об итальянке; не весело выглядел и деревенский бедняк; итальянцы же, пялящие на себя в городах котелки, сидели со мной в ресторанах; они учили меня:

«На что нам реликвии старины, на которые глазеют туристы: Италия — страна с будущим».

Так кричал присяжный поверенный, ехавший со мной из Флоренции в Рим; он цитировал Джиованни Папини: всю ночь напролет; он был футуристом.

Вскоре в Палермо мне духом фашизма повеяло от тяжелой губастой, дымящей сигарой фигуры, напялившей на себя английскую шляпу и вообразившей себя сицилийскою интеллигенцией.

В «Путевых заметках» описано: холода из Сицилии нас гонят в Тунис; теперь вижу, что гнал нас не холод; гнало восприятие современной Италии; что в Берлине и в Вене казалось естественным мне, то в Италии бросилось бредом; и переезд в Тунис был бегством из буржуазного настоящего в патриархальное прошлое.

Палермо — пятна пути; и кроме того: выработка ритма отношений с Асей; здесь начало выясняться: стиль отношений с ней есть взволнованность уговора схватиться за руки, чтобы бежать из Москвы, странствуя по истории и культурам; московские культуртрегеры на все наложили свои ходячие штампы; путешествие было предлогом: остаться одним на морском бережку, иль с вершины горы, в одиночестве думать, вбирая ландшафты сознанья; в Москве — не до этого; и кроме того: материал пережитого давно подавлял, взывая к переоценке всех ценностей; Ася стала мне символом этой переоценки; не спроста сближение с ней начиналось рассказом ей о предшествующих годах; и рассказ стал отчетом; происходил же он в фантастической обстановке; и именно: на дереве: на него мы взлезали: сперва — в Звенигороде, под Москвой, потом — в Боголюбах, под Луцком.

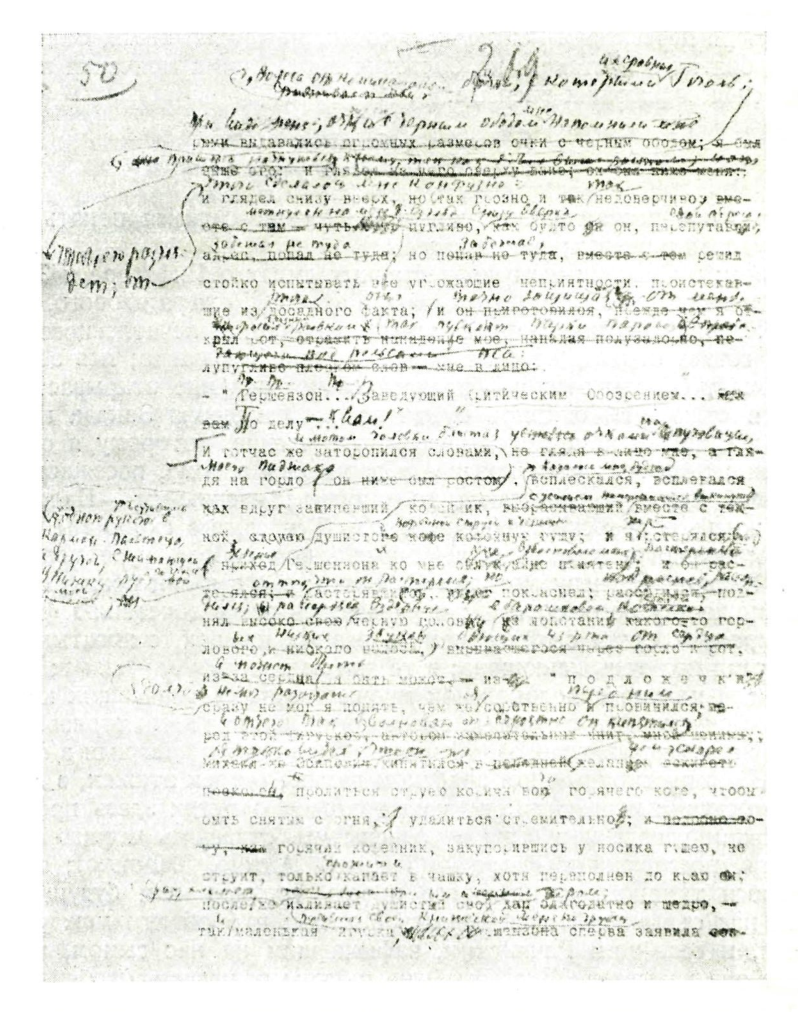
Сицилия стала нам продолженьем рассказа; и рассказ этот длился беспеременно; смена же путевых впечатлений соответствовала все время этапам наших переживаний; когда исчерпались впечатления, то кончились дни наших странствий; мы осели в Швейцарии; и попытались здесь вытворить быт по образу и подобию нашему.

Запомнилось, как, высадившись на горбатый берег Палермо, мы сели в голубую маленькую каретку, вспоминая только-что покинутый Неаполитанский залив с дымящим Везувием; седоусый, маленький старичок, в голубом кэпи, повез нас в «Hôtel des palmes» по солнечным уличкам; над домами и пятнами моря мелькала горбатая гора святой Розалии красными своими боками; мы подъехали к домику, тонущему в собственных верандах и в зарослях сикомор; щурились жалюзи окон; второй старичок в голубом к нам вышел из двери подъезда; и, взяв наши вещи, повел нас к мосье, ожидавшему на одной из веранд; мосье был седоусый, в белом жилете и в дымчатой паре; пожав руку нам и узнав, что писатель я, назвался энтомологом, мосье Рагуза, другом покойного Мопассана и собеседником... Рихарда Вагнера, здесь обитавшего некогда более полугода и здесь же окончившего «Парсифаля»; никто не сказал бы, что этот достойный мосье из нас выжмет в неделю все деньги; он показал две прелестные комнатки, в открытые окна которых ломилась зеленая гуща, мерцая солнцем; бросив здесь багажи и нырнувши в зелени садика с клетками цокавших на нас мартышек, мы растерялися от цветочного аромата и выблесков декабрьской весны (был декабрь); гонг нас вызвал в столовую; дамы были прелестны, а кавалеры жонглировали всевозможными позами, меня повергая в конфуз, увеличившийся от толпы изощренных бездельников, юных красавцев: крахмальных лакеев; они позднее рисовали орнаменты на сквозных коридорах отеля и придирались к ничтожному случаю: получить с нас на чай; сумма чаев росла быстро от при-

соединения: прачек, горничных, судомоек, чистильщиков брюк и чистильщиков сапог; нагрузка была не по средствам: бюджет, ассигнованный мне на месяц, был съеден в неделю этими трутнями; мосье же Рагуза простер свои попечения над моей кассою до того, что предложил мне держать ее у себя:

— «Вас могут ограбить!»

Все то — вперемешку с веселыми анекдотами о «mon amie Maupassant» и о «ce monsieur Wagnér», которого комнаты до сих пор излучали запахи всевозможных эссенций, здесь веявших со времени Вагнера (вероятно Рагуза



СТРАНИЦА МАШИНОПИСНЫХ МЕМУАРОВ АНДРЕЯ БЕЛОГО «НАЧАЛО ВЕКА» (РЕДАКЦИЯ 1923 г.) С АВТОРСКОЙ ПРАВКОЙ 1932 г.

Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

систематически поддушивал комнаты для туристов): на Мопассане и Вагнере он спекулировал.

У меня возникла тревожная переписка с издательством «Мусагет»; я требовал высылки дополнительной суммы.

И вот: перепуганные дороговизной Палермо, мы бросили наш отель с «энтомологом», переехавши в Монреаль, городок, обрывавшийся утесами к апельсинникам долины Оретто, где некогда бились слоны Ганнибала с когортами римлян.

## ПЕРВАЯ ГЛАВА

## АФРИКА

### РАДЕС

Сицилия — место моего сближения с Асей; помнятся лишь моменты его; душная, декабрьская ночь; Ася протянута из окошка в теплые порывы ветра; за лапами расхлестанной зелени — вспыхи молнии; локон Аси взлетает; я — рядом: в окне; мы слушаем поступь будущего; или: у бледнолазурного моря пересыпаем мы белый песочек, между ладонями, севши на плед и весело болтая о пустяках; но болтовня лишь форма молчания в себя впередных, себя сознающих впервые:

Я понять тебя хочу:
Темный твой язык учу.

Или: мы в развалинах церковки Martorana силимся понять орнамент колонн, утопая в цветах; вьется шмель.

Словом: в Сицилии мы в непрестанных думах о Пифагоре и Эмпедокле, о Сицилии римлян и карфагенян, Сицилии арабов, Рожера второго, Фридриха второго Гогенштауфена, Сицилии эпохи барокко, отпечатленного в виллах Багерии; встает образ Джузеппе Бальзамо, иль Калиостро; Ася эстетически воспринимает образы эти; я — познавательно; она мне открывает глаза на краски; я силюсь ей открыть смысл взаимоотношения Запада и Востока; впервые в Сицилии намечается новый круг чтения, которому я отдаюсь на протяжении ряда лет; если позднее я зарывался в тома, посвященные средним векам и культуре ренессанса, то импульс к чтению их — Палермо, Монреаль и жизнь в арабской деревне, около Туниса, где скоро мы оказались.

Пиры познания ждали нас в Монреальском соборе, чуде мозаики, служившем Рихарду Вагнеру мотивом Сальвата; здесь в дни рождества удивлялись роскошеству богослужений; и удивлялись здесь сочетанию фиолетовых и ярко красных сутан с горожанами в рваных плащах, с носатыми лицами, спрятанными под тень капюшона; в те дни запахнулся ландшафт; из тумана заклинькали колокола колоколенок множества здесь торчавших капелл; линия снегов опускалась: с суровых высот до крыши над нами торчавшего дома.

Мы, не выдержав холодов, убежали в Тунисию; и застряли в селе Радес, оказавшися в плоскокрышном арабском домике о трех этажах, в комнатушках, пестреющих изразцами; но наш разговор о путях здесь продолжился; созерцающим удивлением были исполнены мы, отдаваясь чтению краеведческих книг, посвященных Магребу (Тунисия, Алжир, Марокко); все прочее заволоклося туманом, из которого порою грозило нам будущее в виде Москвы, нас съедающей; Ася боялась Москвы: что́ общего между ней, еще девочкой, и седейшим Рачинским, зафыкавшим на нас дымом, иль парой, которую она называла «Булдяевы», не имеючи различить ôсобей пары. Она волила новой жизни, ужасаясь «косматому» быту тогдашней Москвы.

Нас тянуло в Бассору, в Багдад, а ожидал нас зеленый стол, заседания, окурки в массивных пепельницах. Я проводил бессонные ночи над измышлением способов осуществить наш побег из Москвы. И даже: делился по этому поводу мыслями... с Метнером, ответившим мне откровенным негодованьем. Тогда я, подставив спину Европе, умопостигаемо увидел Сахару, нас звавшую.

Как великолепен Радес, когда солнце склоняется. Он — под ногами; блещут чуть розовые на заре, а днем белоснежные кубы домов и башенок; через белые стены заборов бьет пурпур цветов в пустую кривую уличку; вон справа — шелест серебряной чащи оливок; вдали — розоватый пух расцветающих миндалей, за которыми — распростерший объятия с востока на за-

пад Тунисский залив, выбегающий Карфагенским мысом; я только-что перечитал здесь «Саламбо» Флобера; и знал: две горы, что смыкались справа и лиловели, — место приношения человеческих жертв; они — образуют ущелье, в котором Гамилькар Барка некогда отбивался от Сципиона, защищая город; Радес — переименованное арабами римское местечко «per-rates» («посредством весел»): отсюда переправлялись на лодках в Карфаген; позади нас горы Захуана с остатками римского водопровода; они еще багрянеют; а над Радесом — легколиловые сумерки. На сухую землю мы бросили плед, на котором сидит Ася — в цветных шелках, зарисовывая ствол каменного дуба, равного пяти стволам; сбоку берберы в полосатых, серокоричневочерных плащах с остроконечными капюшонами — гонят стадо; скачет синий уджакский всадник; вот уже мы спускаемся в узенькой, пустой уличке, выводящей на площадь, где — два кафе: прямо против нашего домика; берберы в голубых, розовых, белых широкорукавных хитонах, в красных кожаных туфлях, в чечьях (род круглых фесок), обмотанных белоснежною кисеей, уселись на цыновках в картинных позах; а кисти цветов свисают у них из-за ушей на лоб; иные в белейших плащах; иные курят; иные играют в шашки; медленно плывет мимо Али-Джалюли в бирюзовой тоге, с посохом в руке; а накинутый белый плащ развивается лепесточками складок; с поклоном прикладывает он руку к груди и потом бросает ее в нашу сторону.

Али-Джалюли — сама история Тунисии; едва ли не министр в эпоху господства беев до оккупации Тунисии составляет он заговор на жизнь бея; но заговор открыт; он бежит; и возвращается лишь после оккупации нищим; богатства его конфискованы туземною властью; теперешний бей имеет при себе кукольных, туземных министров; среди них министр финансов — брат Али.

В Радесе есть вилла с райским садом, с клетками газелей. Я спрашиваю: «Чья вилла?» — «Джалюли», — отвечают мне. «Чьи эти рощи?» — «Джалюли!» — отвечают мне. Но Джалюли умер только-что; в дни, когда я поселился в Радесе, роскошества эти переходят к нищему арабу, знакомцу нашему; седобородый профиль его полюбился нам; и он благосклонно поглядывает на нас; он шлет нам селям; он Асю зовет в гости к дочери. Он обещает нам покровительство свое до самого Тимбукту, если бы мы захотели кануть в пустыни; наш выбор падает на Египет; письма, обещанные нам Али-Джалюли, пока-что не нужны; но Туат, прилегающий к Тунисии с юга, — ближайшее будущее.

Так мы решаем.

Вечера становятся уже знойными; как завлекательны звуки там-тама из той вон кофеенки, которая — под ногами (на крыше мы); там арабы слушают захожего сказочника; март бьет каскадом цветов; в окрестных рощах забелела палатка кочевника; верблюд рядом с ней жует траву; сельские берберы запирают двери домов: пойдет теперь воровство; палатка кочевника, припертого к побережьям Средиземного моря, есть знак того, что уже недалеко от нас все выжжено; приближается знойное, всеопаляющее тунисское лето; и уже подувает сирокко на нас; скоро злей закусаются скорпионы; фалангу недавно я расщемил на стене.

## КАЙРУАН

Сумеречит; мы на крыше; кругом — толстостенные кубы и белые башни, холмы; белый купол мечети — на фоне темнеющего, синечерного моря; крыша справа окаймлена перилами, над которыми подымается бербер в своем красноватом плаще; он поет, сев на тигровый плед, косо брошенный на перила; ему откликаются бубны и смехи; на полосатых цыновках, скрестив свои ноги, уселися жены в шелках, в широчайших штанах, ярких, пестрых, конических шапочках; но они нам не видны; таков гарем бербера-богача.

В ночных бдениях вызрел наш замысел: посетить Кайруан, первую цитадель арабов-завоевателей, появившихся здесь в 8 веке, когда Сиди-Агба водрузил впервые здесь знамя пророка; страны Магреба (Западной Африки) обуревались еще ересями; но кайруанская династия аглебитов боролась за правую догму; тогда сковывалось в Кайруане новое единство: Магреб, в состав которого вошли страны Марокко, Алжира, Тунисии; скоро Магреб поднялся на Египет; и стал потрясать распадавшийся халифат; африканская «Мекка» блистала мечетями, которых школы выпустили кадр ученых, поэтов и проповедников; в книгохранилище Кайруана, еще недоступном для нас, сохранилась доныне рукопись стихов кайруанской принцессы, писанная золотыми чернилами; кайруанская династия фатимидов, внедрясь в Египет, перелицовывает селение Эль-Кахеру в отныне мощный Каир; восточный Магреб (Тунисия) преобразует арабский Восток; в западном слагаются великолепия мавританского стиля, давшего блеск Испании; лишь на короткое время приподнят Тунис; но Кайруан доминирует; он видит послов великого Карла, дружившего с аглебитами.

В ветреный день мы садимся на поезд, пересекающий радесскую низменность по направлению к приморскому городу Сузам; прошмыгнув под ущельем двугорбой горы, мы подверглись атакам свирепого ветра, опрокинувшего на нас тучи бурых песков; замелькали песчаные лысины, перерождая ландшафт в преддверье пустыни; пересевши на кайруанскую ветку, дивился я натиску ветра, двигавшего на остановках наш поезд: назад. Перед Кайруаном пропали и чахлые зелени; бурочерные вои песков мчались бешено с юга на север, скрыв дали и небо; и кто-то сказал: «Здесь три года уже не видали дождя: чуть покапает; и — снова засуха».

Но — что это?

В мороке проступили какие-то белесоватые, покатые плоскости рябоватой пустыни, казавшейся воздухом; в нем выявились призраки буро-бледных, белеющих и наконец вовсе белых — зубцов, куполов, минаретиков, взвеянных, как кисейное кружево, меж землею и небом.

Поезд подъехал вплоть к городской стене; выйдя, увязли ногами в белой, зыбучей массе; здесь увидали кучку арабов в бьющихся от бури бурнусах, стадо верблюдов, издали проходящих в ворота, да несколько домиков за пределами города: казарму, гостиницу для приезжих (главным образом англичан) да подобие муниципалитета. То — единственный след цивилизации, сжатой в точку и выброшенной за городскую черту; город без пригорода сел, как наш Кремль, меж четырех толстых стен, отгородивших от немоты пустынь гортанный говор тысячей бьющихся друг о друга бурнусов и синих негритянских плащей, хлынувших в Кайруан от зеленых раздолий Судана; Кайруан глядит в сторону Тимбукту; Европе же он подставляет спину.

Оказавшись в отеле с десятью посетителями (англичанами), мы испытали чувство, будто несколько часов, отделивших нас от Радеса, развернули нам расстояние, равное расстоянию от земли до... луны.

И «лунный житель» по прозвищу «Мужество», втершись в доверие к нам, оказался с нами; это был араб, проводник; и он нам предлагал не терять времени: дернуть с ним за границы Тунисии; посетив Габес и Гафсу, здесь запасшись палаткой, верблюдами, ничего-де не стоит нырнуть с ним в пустыню.

Тотчас же после обеда, перебежав песчаную площадь, отделявшую от городских ворот, мы с «Мужеством» оказались в лабиринте ульченок, то опускающихся, то взлетавших; с холма любовались пространством кварталов, слагающих белые плоскости крыш неправильной формы; так строились первые этажи со встававшими на них кубами вторых этажей и с белыми башнями третьих; отовсюду гнулись сегменты куполов; полукруга не видели мы; эти сегменты складывались из белых ребер, сбежавшихся к центру

и севших на кольца, под которыми на цилиндрическом основании виделись овалы окон. Плоскости крыш открывались в улицы ямами пестрых лавчонок (без окон), подпертых колонками: десять тысяч колонок перетащили арабы сюда из развалин римского города, полузасыпанного пустыней; в мечети Огбы их более тысячи; всюду встали подобия триумфальных арок, расписанных чернобелым орнаментом (вместо цветных изразцов кружевных стен Туниса).

Толпа не блистала здесь пестрью гондур, золотом жилетов и белыми атласами мавританских тюрбанов, напоминающих митры; поразило отсутствие зелени: ни садов, ни аллеек, ни легких бассейнов; грозная белизна на буром песке! Взвизгнет ветер, — и все взлетает под небо: нет города! Только бурое облако, из которого медленно, немо крепнут очерки башен и стен: здесь жизнь жутка!

Пометавшись по уличкам, мы до утра простилися с «Мужеством» и замкнулись в своей комнатушке, прислушиваясь к шакальему плачу ветров; в окна глядели зубчатые стены и башни, которые стали розовые на багровой заре; на стене, под узорчатым бастионом появились женщины в черном, неся на плечах кувшины; они шли — из сумерок; в сумерки.

Изо всех городских ворот Кайруана — открывается бледная сушь горбатосклонных песков, прочерченных ветром: безнадежность, робость и страх! Пески полны блохами, скорпионами и ядовитыми кобрами; ни кустика, ни травинки! После дождей пробивается всюду зеленый покров; дождей не было уж три года; и — зелень сгинула; и над корнями злаков — бугры, брошенные Сахарой, которая крадется отовсюду, перегрызая связи со всем тебе знакомым и милым; Сахара ухает бытами тебе незнаемой жизни.

Через день или два мы с «Мужеством» посетили орошаемый участок пустыни и утонули в розовом дыме персиковых и миндальных цветов; куполки Марабу * кое-где пропузатились из-за склонов; запомнилась мне одна усыпальница марабу, покрытая жутким орнаментом из переплетенных черных пантер.

В Кайруане столетиями формировалися школы дервишей; проходившие их получали звание «ассауйи», более почетное, нежели звание «дервиша»; кроме умения поедать пауков, наносить себе раны, вертеться в экстазе и заклинать змей, «ассауйи»-де научились и высшим дарам; Кайруан переполнен фокусниками, гадателями, заклинателями и прочими шарлатанами; начитавшись книг о мусульманском иогизме, я попросил «Мужество» познакомить нас с дервишем-ассауйей.

— «Знаю, что вам надо; есть тут один ассауйя; коль я отыщу его, вечером он вам покажет своих очарованных кобр; англичане не интересуются «ассауйями»; им довольно и фокусников».

— «Итак, завтра вечером?»

— «Ждите меня к десяти».

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

На другой день вечером, когда в небе открылись огромные звезды, каких я не видел нигде, постучали; и «Мужество», болтая кистью цветов, заткнутой им за ухо, шмыгнул к нам:

— «Ну — есть ассауйя!.. Согласен».

— «За сколько же?»

— «Вы внесете в кафе по тарифу; он платы себе не возьмет: он — из чести!»

Мы вышли в холодную ночь; пробежав под воротами, мы заюлили в уль-

* Марабу — наименование юродивых-святых, в честь которых мусульмане воздвигают каменные усыпальницы, увенчанные куполами, с изощренными резными дверями.

ченках, едва озаряемых огоньками арабских кафе, из которых неслись глухо страстные звуки там-тама, слагавшие полные смысла мелодии; вспомнились слова Тютчева:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?

Сверт: «Мужество» рванул дверь, и мы оказалися в переполненном бурнусами пестром пространстве, покрытом кажущимися золотыми цыновками, на которых, склоняясь, лежа и полусидя, арабы гнулись над шашками; протолкалися мы на помост к арабам, вооруженным местными инструментами; приволокли европейский столик, два стула: для нас. «Мужество» мне шепнул, скосив в сторону глаз:

— «Вот он!»

И я увидел в углу высокую тонкую фигуру араба в белой повязке, изощренно склоненного над доской; ему в спину «Мужество» что-то гортанно отбарабанил; не разгибаясь, араб повернулся на нас, чуть прищурясь, не удостаивая разгляда; лицо его поразило; оно поздней мне напомнило лицо фараона, Рамзеса II, но расплавленное экстазом, который я видел в иные моменты у Никиша, дирижировавшего симфонией; и я подумал: так видно выглядели гиерофанты Египта; и так вероятно бы выглядел Эмпедокл, склоненный над кратером Этны, пред тем как низвергнуться в кратер, осуществляя заветную мысль: соединиться с огнем.

Араб вскочил и, не глядя на нас, сбросив с себя повязку, легким прыжком взлетел на помост; черная прядь выстриженной головы разбросалась с макушки змейками на плечо ему; развязав, он бросил перед собою мешок, закачавшись над ним и являя каждым движеньем—чудо ритма и сдержанности; тогда из мешка поползла кобра, которую-де он сегодня поймал лишь.

Не стану описывать «фокусов» с ней; она бешено бегала по помосту, задевши меня своим скользким хвостом; и вдруг бросилась в сторону на склоненного бербера; с молниеносною быстротою и силою палец дервиша упал на кончик ее хвоста; и скачок ее был оборван пятою: змея ритмически закачалась теперь, поднимая на бербера раздутую и листовидную шею.

Выходя из кафе, мы с Асей сказали друг другу:

— «Лица того бербера мы никогда не забудем».

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Не стану описывать всех впечатлений от бытовых мелочей, которые мне бросались в глаза в Кайруане; не останавливаюсь и на восторге перед орнаментом и чистотою отделки кайруанских ковров.

Лишь скажу: Кайруан — новый повод к чтению мне ряда книг, посвященных культуре и быту арабов; этому чтению уж поздней отдавался годами я.

## АРАБЫ

К половине седьмого века остатки западной римской империи в Европе представляли собою ничто. В это время слагалася вне Европы громада, подобная древнему Вавилонскому царству, распавшемуся ровно за семь столетий до новой эры. До рождения Магомета Аравия представляла собою пестрые смеси из иудейских и древне-сабеитской культур; среди обитателей Мекки мы видим утонченных культуртрегеров, принадлежащих к племени корейшитов. Араб-горожанин в седле сопровождал араба-воина; он забирал тотчас же в покоренной стране в свои руки строительство культуры и государственности: так в покоряемой Сирии взятые города, процветавшие до арабов, всячески сохранялись арабами, как, например, Дамаск, ставший первой столицей калифов; здесь древний храм (языческий, потом христианский) стал пышной мечетью; Иоанн Дамаскин, христианский певец, стал — учите-

лем геометрии и важным чиновником при дворе Абдумелека (684—705). Население побежденных стран давало контингент чиновников. Арабский язык не сразу начал господствовать; в византийских провинциях циркулировали долго еще византийские деньги; успех арабов-завоевателей в том, что они поддерживали мелких землевладельцев, развивали промышленность и технику мореплавания; арабы быстро ликвидировали парсизм, ассимилировавши его культуру; учась поэзии персов, выявили они новый синтез поэзии (Фирдуси и т. д.).

Из усвоения и переработки греческой и древне-персидской письменности в Багдаде выявился новый синтез культур; сирийские переводчики переводят на арабский с пехлевийского, санскритского и с греческого; в попытке соединения индийской и греческой математики рождается арабская алгебра; вокруг Гарун-аль-Рашида собирается кружок философов, ученых, поэтов; астроном, калиф аль-Маммун, следует культурной политике Гарун-аль-Рашида; он лично заинтересован в том, чтобы иметь перевод Эвклида; в арабском Палермо, в арабской Испании, арабской Индии, позднее в негрском Тимбукту — та же картина; в VIII веке на новых дрожжах всходит поэзия периода до исламского в ряде новых омейидских поэтов: калифа Валида II, бедуина Джамиля, которого звали «Рыцарь дамы Бютейны», классика-сатирика Джамиля, вольнодумца Иезида, острого осмеятеля Корана, мекканца, дамского угодника Омара Рабиа, поэта композитора Ибн-Айаса; духом Заратустры веет от арабской поэзии VIII века; в IX же веке слагаются «странствование моряка Синдбада» и коллекция сказок «Тысяча и одной ночи».



РИСУНОК АНДРЕЯ БЕЛОГО К РОМАНУ «МОСКОВСКИЙ ЧУДАК», 1925 г.

Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

Эпоха Абдурахмана и Хакема II в Испании продолжает такие взрывы культурных стремлений; кордовская академия насчитывает не менее 400 тысяч томов; кордовский университет завоевывает себе громкую славу; вводится всеобщая грамотность; Толедо, Валенсия, Малага становятся культурными центрами; то же в Сицилии; арабские поэты сравнивают Палермо с красавицей в ожерелье из сарацинских замков, составивших над городом амфитеатр.

Арабы работают в области филологии, истории, математики; Аль-Хваризми открывает принцип логарифмирования; сочинения Аль-Батани «De motum» и «De stellarum» еще живо двигают мысль Региомонтана; астроном Абудь-Ваффа Магомет предвосхищает мысли Тихо-де-Браге; арабами переводятся Аристотель, Эвклид, Птоломей, Гиппократ, Гален, для того, чтобы позднее их возвратить Европе; к XI веку арабская культура зажигает светом своим и далекую Бухару; здесь гремят сочинения философа-медика Авицены, давшего энциклопедию под названием «Книга исцелений».

Рост арабской культуры невероятен: по развиваемым темпам; краски культуры изысканны; она переваривает ей предшествующую культуру Александрии, Персии, Индии, потому что она проводит прогрессивный по тому времени и рациональный замысел: дать исход свободе развития племенных и бытовых различий внутри единого государства, что осуществлено в автономиях, сумма которых образует сунны (четыре мусульманских обряда: западно-африканский, египетский, багдадский и индостанский). Такая «свобода» вызывает массовый переход в мусульманство среди покоренных народностей; умение ввести религию в практику быта дает арабизму устойчивость и комфортабельность.

Вспомним: в эпоху, предшествующую мусульманству, мы имеем дело с уничтожением последнего остатка когда-то бывшего эллинского свободомыслия и с угашением памяти о некогда бывшем республиканском строе; всюду в Европе, являющей ряд деспотий, деспотии эти вырваризируются; мрак и жестокость господствуют всюду. Умело расчетливая политика партии, слагающей калифат, состоит в том, что она силится проводить принцип просвещенного для того времени абсолютизма; из Византии изгнанный Аристотель всасывается в культуру арабов; но как скоро экономические условия европейской жизни созревают до роста потребностей третьего сословия (пред-ренессанс), Аристотель с науками всасываются обратно в Европу; арабы же становятся толкачами монголов.

Вырождающийся рационализм изживает себя в иронии, в юморе, в скепсисе, в анекдоте; и юмором, скепсисом, анекдотиком переполнено позднейшее предание мусульман; анекдот порою порхает по стенам кайруанских мечетей; и фигурируют всюду прихоти юродивого марабу; легенды гласят, например, о юродивом брадобрее и о принадлежностях его ремесла; а вот мечеть сабли: в ней святыми реликвиями становятся гигантская сабля и полуторасаженная трубка, которую выкуривал без задоха почтенный святой; за ним трубку всюду таскал рослый негр; в мечети Окбы показывают каменные гробницы собаки, верблюда, принадлежавших Окбе; в одной из мечетей служители подводили к столбу, предлагая прошмыгивать меж столбом и стеной, прибавляя при этом, что мне-то легко прошмыгнуть; а вот толстому — каково этим делом заняться! Здесь обряд — каламбурен; весельчакам лишь под стать каламбурить обрядами; мусульманство отчасти столкнулось с началами христианства, как хохот с отчаянным плачем; мусульманство когда-то вдохнуло веселье и смех в ряд народов, обитавших на южных берегах Средиземного моря; народы же, заселявшие его север, жили образами тяжелого бреда; вандалы, лангобарды, гунны, норманны столетия проливали здесь кровь; в тысячном году ждали мирового конца; тысячный год прошел, а нищая Европа — осталась; надо было устроиться на земле; и папский престол

создал легенду о тысячелетнем земном царстве и о государстве-храме; папы организуют нищих бродяг в монашеские ордена и в нищее рыцарство, выкидывая этой чандале лозунги завоевания Иерусалима и подменяя храм пустым мрачным гробом; двухсотлетний период крестовых походов отдает папам власть. Но результат — знакомство с Востоком и с укрываемым в нем Аристотелем; все, когда-то вытолкнутое из Европы, в нее возвращается с возвращеньем в Европу нищего рыцарства; перерождается трубадур, нищий рыцарь, — в искателя приключений; столетьем позднее он уже гуманист, чтобы некогда стать либералом; политическая революция столетия вызревала из революции быта. К XII столетию в Европу врывается Аристотель, распространяемый в переводах; переводчики Аделяр из Баты, Роберт из Ретины и прочие изучают Платона, Аристотеля и мудрость арабов; архиепископ Раймонд в Толедо образует коллегию переводчиков (1130—1150); Иоанн Севильский здесь перевел Аристотеля, в конце 12-го века проникшего в Париж и восстановившего интерес к физике (Давид из Динана); между Востоком и Западом начинается обмен идей, рождавших новые вкусы, подхваченные в Сицилии, ставшей в то время преддверием к ренессансу.

Такие мысли в предощущении впервые мелькнули мне в Африке, когда я прослеживал проблему отношенья между Западом и Востоком.

## ТУНИСИЯ И ФРАНЦУЗЫ

В последние недели нашего пребывания в Радесе весьма участились поездки в Тунис и посещения древнего Карфагена; помню здесь наш восторг пред камеями финикийской работы; и помню сидение в пестрой, блещущей изразцами деревне, по имени Сиди-Бу-Саид, приподнятой на утесистый Карфагенский мыс; с трех сторон в него хлопали разъяренные волны; Сиди-Бу-Саид — место паломничества; деревушка носила название чтимого марабу; но в легенду о нем был вплетен каламбур: с переодеваньем; Сиди-Бу-Саид есть согласно легенде Людовик святой, здесь скончавшийся от чумы, по словам христиан; это — ложь, сочиняемая «неверными» (христианами); дело в том, что Людовик пришел к мусульманству под действием проповеди и тайно покинул вооруженный свой лагерь; неверные вместо него похоронили простого солдата *.

Эти дни мне связаны и с Бельведером, парком, разведенным французами около города; здесь запомнился павильон, опирающийся на ряд белых колонночек и разблещенный изразцами; от него море зелени падает к белоснежным арабским кварталам Туниса; за ним — лиловатый мыс, голубое пятно залива; зелень дорожек, усыпанных красным песком, упадает к белым кубам арабских домиков; на дорожках же кучкой, бывало, несутся арабские женщины, отвейвая плещущий снег одежд и показывая черные лицевые пятна (лица их закутаны шелком).

Последний месяц жизни в Радесе все грезилось о будущих путешествиях наших в Туат; и—далее; Сахара, Судан и Гвинея—не спроста влекли; ведь Фробениус скоро потом начал связывать с Атлантидой раскопки свои, здесь веденные; живя тут, я почитывал историю этих мест; мне открылись усилия Франции завоевать Судан и Нигерию; конец века прошел здесь в боях: мне открылись образы завоеванья Канкана и Диенеи; я не раз удивлялся здешнему черному Наполеону, так недавно еще с беззаветною храбростью и уменьем отражавшему много лет натиск французов и научившему негров лить пушки; я много читал о культуре старого Тимбукту и о царстве сонгойцев, столетия сохранявших культуру Египта и стилем здесь найденных

* Людовик святой, предприняв Крестовый поход, высадился с войском в Карфагене и умер от моровой язвы, свирепствовавшей в Тунисии.

зданий, и культом богини Гатор; французы-колонизаторы воспитывали детей корольков во французских школах и превращали их в местных чиновников, посредством которых они управляли туземцами; мысли по этому поводу мной изложены во втором томе «Путевых заметок», не появившемся в свет; вот чтó писал я в главке «Двадцать две Франции»: «Вы не знаете Франции: европейская Франция — малый отросток гигантского тела, лежащего в Африке... Никогда не пришло вам на ум точно вымерять Францию; вымерял я: отношение ее европейских частей к африканским за вычетом Мадагаскара... равняется дроби: $^1/_{22}$... Я боюсь — будет час: кровь с огромною силой прильет к голове организма французской Европы — кровь черная; миллионами негров мулатов вдруг хлынет она в Париж...»

Я зачитывался сведениями о формованье в Нигерии негрских полков и о передвижении на север их; в 1912 году я писал: «В будущей европейской войне негритянская армия будет оплотом французов» (II т. «Пут. зам.» — «Двадцать две Франции»).

Не так ли случилось? Негры вскоре же оккупировали Рур; высаживались они и в Одессе.

Открывалась мне здесь и сущность французского буржуа: перерождаться в колониях в паразита; я его наблюдал, как он мусорит местный быт отбросами своего быта, уместного, может, в Европе, но здесь отвратительного; колонизатор предстал мне в Африке, как гнилостная бактерия; я в Тунисии инстинктивно стал отталкиваться от большинства европейцев; поговорите-ка с сизоносым французиком в котелке, здесь ненужном; с какой дикой злобою он, обливаяся потом, шипит на арабов из-за своих огороженных тыкв с надписью «Traget interdit»; меж «Traget interdit» и меж «j'ai mangé mon gigot» протекает его вредоносная жизнь; тощеньким комаришком является он выпивать кровь туземцев; и как ненавидит он их! Как позорит! Они-де грязны, и óни-де погибнут от сифилиса. Чем он им помогает? Тем разве, что им продает он ликер «Anisette», отравляющий их; или он прививает безвкусицу им ввозимыми из Европы дешевыми ситцами; разорение, пьянство, разврат разъедают жизнь берберов; все идет от французов; арабы Тунисии платят им ненавистью; характерен ответ одного из проводников, впивавшегося в нас в Тунисии и три часа водившего нас показывать то, что мы и без него знали; когда он высосал из нас все, что мог, и разговор перешел на тему об отношении арабов к французам, то на мой вопрос, «как относитесь вы к французам?», он с усмешкою мне ответил: «Да приблизительно так же, как вы относитесь к докучливым и вам ненужным проводникам!». Ответ был классичен.

В ответ на вторженье французов арабы-интеллигенты, издававшие в Тунисе несколько оппозиционных газет, подчеркивали национальную пестроту костюма; я не видел арабов-интеллигентов, которые сменили бы свою пестроту на пиджак и на брюки; они ходили по европейскому кварталу Тунисии в бархатах, утрирующих национальное одеяние; тунисские мавры и берберы упорны в отстаивании своей традиционной культуры, не в пример каирским феллахам, из кожи лезущим, чтобы быть «европейцами»; в изысканных смокингах, в запахе одеколона, который распространяют они, что-то есть, внушающее сожаленье.

Впечатление от последних недель нашей жизни в Тунисии превратило радесский домик в место усиленного семинария над бытом жизни арабов и обработкой сырья наблюдений, собираемого по окрестностям; в этой работе мы пересекались вполне; ничто личное не вставало меж нами: водворилась меж нами и общность переживаний и общность чтения; я писал «Путевые заметки»; Ася же зарисовывала мне ландшафты, мечети Радеса и типы: для будущей книги; обстание домика располагало к работе в игрушечной комнатке внутри башенки с выходом на плоскую крышу, откуда

РИСУНОК АНДРЕЯ БЕЛОГО
К РОМАНУ «МОСКОВСКИЙ ЧУДАК»,
1925 г.

Собрание К. Н. Бугаевой, Москва



мы озирали Радес, Захуанские горы и кафе, на веранде которого располагались картинно арабы.

Эта крыша — источник многочасовых, задушевнейших разговоров, которые поднимали большие проблемы арабской культуры.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Содержанием шестимесячной жизни нам стала романтика, переходившая в бред, сквозь который вырос вместо Африки нам миф об «Офейре»; или же подымался образ близкого будущего: образ Африки, которая множеством негрских полков и диким ритмом джаз-банда должна совершить свое шествие по Европе.

Как сейчас стоит в памяти изразцовая комнатка, устланная шелками тахта, кайруанский коврик, курильница, из которой струил свои сны темносиний кальянный прибор; я в зеленом халате и феске-чечье, развивал перед Асей свою философию. В эти дни нас связала друг с другом лишь Африка; отнимись она, — мы с испугом вперились бы пустыми глазами друг в друга; с испугом мелькнула бы мысль: почему это вместе мы?

Мы уезжаем в Египет. Приходилось чаще являться в Тунис за справками о Египте, где по слухам гнездилась чума; в санитарном бюро успокоили нас: ничего-де подобного.

В это же предотъездное время я сделал открытое нападение на Эмилия Метнера в длинном письме из Радеса; в нем я подытоживал двухлетие «Мусагета» и сомневался, чтобы политика Метнера, главным образом накладывать свое veto на новые начинания наши, имела бы смысл.

Я писал: «Мусагет» приблизился к тупику, из которого выхода нет; ответ Метнера — даже не крик, а рассерженный взвизг, показавший, что он нервно болен, что надо его успокоить; и я «успокоил», но — с горьким сознаньем.

### «ARCADIA»

С таким чувством отплыл я в Египет в туманистый, ветреный день; море пенилось; ночь была лунная; уж на рассвете впереди затуманился впрожелть опаловый остров, как облачный морок, над морем поднявшийся: Мальта; он — приближался; и мы различали квадраты и кубы утесы венчавших домов: это — город Валетта; утесы — в растрещинах; при приближении трещины те оказалися лестницами ступенчатых улиц; каждая состояла из ряда площадок между подъемами в пять, четыре и десять, и больше ступенек; дома, обрамлявшие улицы, вытянулись в четырехэтажные здания, с резными, арабскими окнами.

Я с любопытством разглядывал жителей, — помесь арабов и греков; мальтийки весьма поэтически кутались в свои плащи; и носили крылатые черные шляпы, напоминавшие паруса. Остров был прихотливо разрезан заливами, сложенными из отвесных утесов, между которыми густо дымили здесь спрятанные английские броненосцы эскадры, которая с гибралтарской эскадрой являла мощь Англии.

Город Валетта овеял нас милитаризмом; впечатление крепло; дула орудий глядели из узких проливов на даль; на площади перед дворцом караул золотомундирных, декоративных солдат в снежно белых лосинах и в шапках мехастых картинно. нес службу; узнали, что ждать парохода в Египет нам надо с неделю; мы тщетно просили пристроить к любому судну нас; но в пароходной компании в этом отказывали; кто-то сжалился наконец.

— «Стойте-ка, я позвоню. Есть судно в Порт-Саид: оно — с грузом железа. Коль капитан согласится вас взять, то — спешите».

И—телефонный звонок к капитану. Согласие!

— «Судно уходит сейчас!»

Мы — в гостиницу: за багажами; все же — вó-время; длиннобородый, весьма добродушного вида старик-капитан, родом из Вюртемберга, лет сорок сновавший по всем океанам, нас лично повел показать нам каюту.

— «Плывите, хотя б до Китая! Нам будет повадней со спутниками».

Ветер сильно крепчал, когда наша «Arcadia», выйдя из гавани, медленно поплыла вдоль отвесов; тут же позвали обедать, — в общество старого капитана, его помощника, усатого, вежливого берлинца; был вкусен и даже уютен обед; капитан опрокинул нам на-голову ряд рассказов своих, делясь опытом сорокалетнего плаванья; мне запомнились послеобеденные прогулки по палубе с ним; ветер рвал его бороду; бросивши руку за борт, восклицал он:

— «Здесь вот, под нами, в большой глубине живут змеи-гиганты». Я: «Но ученые оспаривают эту веру!»—«Ученые? Что вы говорите!.. Вы нас, капитанов, спросите. Ученые,— много ли плавают? А мой друг, капитан в этом месте сам видел: она поднялась над поверхностью моря — вон там, точно столб телеграфный; и — опустилась».

Дружба со стариком крепла с первого дня; он, узнавши, что Ася граверша, пристал, чтобы она рисовала его; три-четыре сеанса на капитанском мостике сблизили ее с капитаном; и мы получили право бродить, где угодно; с тех пор часто мы забирались на рубку, иль опускалися к скотному двору, устроенному на корме; часто я наблюдал, как китайцы, служившие на «Arcadia», измеривали глубину; «Arcadia» с грузом плыла к берегам Янсе-Кианга; по мере того как мы ближе узнали словоохотливого старика, он к нам стал приставать:

— «Ну зачем вам в Египет? Плывите-ка с нами: в Цейлон. Месяца три после мы застреваем в Японии. Вам слезать нечего: днем можете съезжать на берег; ночи будете проводить на «Arcadia». Я не дорого, право, возьму: за шесть месяцев путешествия с остановкой в Японии, с плаванием по Янтсе-Киангу — три тысячи франков. Идет?»

Случай выпал на редкость счастливый; но — недомыслие, что не взял я аккредитива с собой, и в Каире ждала меня сумма из «Мусагета», а на руках денег не было; так лишился я путешествия; дни, проведенные на «Arcadia», все же осталися в памяти.

В первый день путешествия нас покачало: был шторм; но на следующий же день он перешел в волнение, ставшее легкой, приятною зыбью, сопровождавшей до берегов Египта; цвет моря из темносинего стал изумрудный; начались песчаные отмели; в день, когда море было особенно синим, старик капитан, бросив руку налево, сказал: «Мы на уровне Крита!»

А на другой уже день за той же прогулкой, он, бросив руку направо, воскликнул: «Там — Триполи!»

Воздух мглел и жарчел от пустыни египетской; вечером, накануне приезда, — приказ команде: готовиться к приему угля.

Все нас соблазняли:

— «Что же — едемте?»

Офицеры готовились: вынимали и чистили белые кители, которые завтра станут им необходимы в Суэцком канале: ударит жара.

— «Как вот в Красное море войдем, замелькают летучие рыбы!»

Мне было жаль бросить милое общество; так хотелось испытать жару тропиков; мне остается «Arcadia» в памяти, как образ чистого передвижения, как соответствие формы быта с самим содержанием жизни; но — делать нечего; и мы следили печально за тем, как из мутей выяснивался нам Дамьетский маяк; прошли мимо него, мимо отмелей Порт-Саида, откуда издали стал возвышаться и, наконец, приблизившись, вырос памятник инженера Лесепса.

Навстречу к нам мчалась с берега моторная лодка; и в белом, пикейном во всем взошли местные власти и доктор: по трапу.

## КАИР

Порт-Саид — город авантюристов; вдоль белых домиков, рассевшихся у канала, толпа подозрительных греков и левантинцев, шикующих чуть ли не розовыми и сиренево-нежными пиджаками; здесь смеси культур, флор и фаун трех континентов: наряду с флорой Греции — искусственно насаждаемая флора Бенгалии вместе с обычною африканскою пальмой.

Поезд мчал уже нас у самого берега узкого и лениво посверкивавшего канала; и мы сравнивали колориты песков двух пустынь: ливийской и аравийской; песчаные дюны Аравии виделись мне красноватыми; дюны же Африки помаячили бледно-мертвенным, зеленовато-грифельным колером; вероятно, это была лишь иллюзия восприятий; пустыня струилась и зыбилась потенциалами всех возможных миражей; верблюд, морду вздернувший, мне казался зеленым на фоне дрожащего, рыжекрасного колера; вдоль канала двигался еле-еле корабль, проталкиваясь к Суэцу; но — крутой поворот; и канал — отступает; мы мчимся на всех парах прочь: впереди нас — цветущий оаз, ослепляющий яркою зеленью сахарного тростника, среди которого вылепились из коричневосерого ила квадраты домов, прозиявши пастями дверей и дырами черных окон; мы проносилися мимо грязного города Загазига и продолжали нестись средь густеющей зелени; линия приподнятого над нами оросительного каналика, обросшего деревцами; острый, крылатый бело-голубой парус; кажется, что он скользит по земле; там же — пашут: мотаются головы черных буйволов; а кубово-синие сельчане-феллахи

в коричневых шапочках, в длинных пышных широкорукавных одеждах-абассиях ходят за ними; и вспоминается:

Золотые изумрудные
Черноземные поля.

В. Соловьев

Около Каира врезаемся снова в песчано-пыльные местности; вон — блеснул Нил; из пылей, от бесплодных холмов Моккатама мечеть Измаила, рябые ворота и башни облупленные Цитадели; а что там за Нилом? Тускнеющие треугольники; как, — пирамиды? Не верится.

Ехавший с нами в Каир египтянин в изящнейшей феске и в палевой паре разговорился от самого Загазига: со мной; к моему изумлению он оказался поклонником Льва Толстого.

— «Каир, о, Каир!» — восклицал всю дорогу.— «Нет города великолепней! Недаром он самый дорогой город в мире. Да вы сами увидите...»

Он оказался чиновником; и всю дорогу рассказывал нам анекдоты и случаи из своей деятельности; между прочим — про город, затерянный где-то в песках; его жители все погибают от смертных укусов зеленого скорпиона, кишащего в скалах и в трещинах старых домов; там в фарфоровые баночки с кислотой ставят ножки постелей, чтобы не заползло насекомое; узнав, что нам надо достать себе комнату подешевле, он вызвался тотчас же свезти нас в отель, откуда бы мы спокойней могли начать поиски постоянного помещения.

Вот и каирский перрон: лай носильщиков, плеск их халатов, разрывы на части испуганных пассажиров; сплошное ха-ххà, из которого выкрики: «дхàласса», «avec moi», даже «князь»! Не случайно первый же проводник наш рекомендовался нам Ахметом-Хáхою; субъекты, в Каире на нас нападавшие, стали мне скалящей зубы, кричащею Хàхою.

Ну и отель! В комнатеночке — сор; подоконники — темно-коричневые от густой, руки мажущей пыли; и — пыль не вода; служитель, носатая Хàха в абассии, совсем не внимал мольбе: дать воды; из окна — гам, коричневое пересеченье ульченок, безвкусных, бессмысленных; ими мы долго кружили с вокзала, проталкиваясь сквозь толпу и наталкиваясь на верблюдов; невесело встретил Египет; развернув план Каира, который я прежде еще изучил, мы наметили себе квартал Каср-эль-Ниль; и к нему тотчас двинулись.

Еще в Тунисе вносили мы мзду где-то в агентстве, рекомендующем иностранцам, где справиться о сдаваемых комнатах; нам указывали на квартал Каср-эль-Ниль; приезжающие богачи телеграммой заказывают себе комнаты в колоссальных отелях, «Палласах», «Спландидах» и прочих «Hôtel premier ordre», где и платят минимум 20 франков в сутки за комнатку в два-три шага: не более.

В Каире более миллиона жителей; он раскинулся на громадное пространство, врезаяся в гущу тропической зелени — здесь, там — подскакивая на каменистую и вовсе бесплодную почву, там кварталами вылезая в безводье ливийской пустыни; он — переплетенье арабских и коптских кварталов с полуевропейскими, даже совсем европейскими; все части города пересекает трамвай; мы, вскочив на него, понеслись через путаницу кривых загогулин; и оказались в широких, прямых, как стрела, зеленеющих улицах с рядом цветущих газонов, переходящих в сады, над которыми дуги трескуче пылящих кишек орошали перловыми брызгами зелень; и это все в перебивку с тяжелыми, шестиэтажными зданьями светлокоричневого и темнобурого колеров, тонущими в сети веранд, надувающих свои парусины; это все обиталища биржевых королей, отдыхающих здесь; на тонных проспектах, украшенных серыми касками египетских полисменов, широкоплечих, с узкою талией, стоящих на перекрестках — везде чистота; самые жесты, с которыми полицейские подымают белую палочку, напоминали жесты египетских

человечков на фресках; так старый Египет врывался в каирский проспект из разрытой в песках усыпальницы; он обслуживал уличное движенье, или стоял здесь, как знак украшенья проспекта; и над бытом двадцатого века из тусклого неба являлося царство теней; ряд проспектов, прямых, как стрела, открывали вдали перспективы из пальмовых парков; вот повис мост Каср-эль-Ниль меж Каиром и островом спортивных площадок, открывая дорогу в Булакский музей с возлежащей в нем, как живой, мумией фараона Рамзеса II, разительно улыбавшегося из стеклянного гроба белым зубом своим, с которого не стерта эмаль; и казалось, что встанет: надев модный смокинг, пройдет по проспекту весьма фешенебельно, замешиваясь в утонченные пары из леди и джентльменов в белейших костюмах, в колониальных касках с плещущей вуалью — в хамсин, южный ветер пустыни; небо станет коричневобурым тогда от летящих над головою песков; все закутаются в вуали, спасая глаза.



РИСУНОК АНДРЕЯ БЕЛОГО К РОМАНУ «МОСКОВСКИЙ ЧУДАК», 1925 г.
Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

В этих тонных кварталах обитель теней проницает весьма фешенебельные, цветочные, парфюмерные, табачные, книжные магазины с разбитыми перед ними искусственными цветниками; в табачных — расставлены кадки с растениями при тростниковых креслах, в которых сидят джентльмены, раскуривающие тут же купленные сигары; кафе-курильня, а не магазин.

Бродя, выходили отсюда мы к великолепной набережной; и пересекши мост Каср-эль-Ниль, заходили в кафе Булакского парка, свисающее над отвесами нильского берега; и склонясь над водой, отдыхали под колоссальными пальмами; солнце уже становилось, склоняясь к закату, тусклеющим кругом; и — угасало в пыли: высоко над землей; веяньями здесь неслись мимо коричневатые сумерки; пальмы теряли стволы в карей тускли; под ногами вдоль Нила, бывало, — лёт полосатых бело-голубых парусов; вдруг — прекрасное просияние мути, но без источников света: грустные, золотокарие эти, щемящие сумерки я полюбил, хоть рыдала душа; пошуркивали большеголовые ушастые ящеры, косолапо скрываясь в мангровой заросли (флора здешнего сада — бенгальская).

В первый же день, зайдя в агентство и получив адреса сдаваемых комнат, мы сняли сравнительно недорогую на улице, прилегающей к Каср-эль-Ниль, у венгерки — одной из тех дам, которыми переполнен квартал и занятья которых весьма подозрительны: не то сдача комнат, не то — дом свиданий! Обитатели Каср-эль-Ниль — не местные жители: европейцы, шикующие левантинцы, воняющие одеколоном и луком, да греки; Каир — тоже город авантюристов; в этом квартале города подчеркнуто настроение разложенья и гибели; американский или английский буржуа, пересаженный из своего домашнего кресла в каирское кресло, выглядит часто посаженным на... электрический стул; ему хочется крикнуть: «Петля и яма тебе!».

Набережная Каср-эль-Ниль и сады Булака — место моих размышлений о европейце, колонизаторе; надо увидеть его не в центре страны, а в колонии, чтобы понять перерожденье его в кровь сосущего паразита; французы с нарочною откровенностью жалят арабов; в Каире же англичане не замечают их; арабское население, арабские магазины — ничто; один египтянин, шикарно одетый, мне с яростью жаловался: «Верьте,—не было случая, чтобы приехавший сюда англичанин раз хоть что-нибудь купил у араба; чиновники, состоящие здесь на службе, раз в год, получивши отпуск, едут в Лондон, где закупают все, что нужно на год — от костюма до... английской булавки». Игнорированье всего характерного, неанглийского, у англичан есть инстинкт; в здешних отелях вы не отведаете местных блюд; англичанину, путешествующему с Куком, закрыта страна, по которой он путешествует; те же виски, плум-пудинг; попав в пирамидный отель, я увидел фраки, оголенные лопатки напудренных старых леди вместе с плум-пудингом. Английская мумия оказалась мертвее египетской, ей говорившей:

— «Здесь яма и петля тебе!»

Булакские сумерки с первого дня мне связались со старым Египтом; вскочивши в трамвай и промчавшись по мосту, разрезав тропический парк, оказались у места, где все засерело песками на сотни пустых километров; сурова пустыня ливийская в сумерках; помню, как соскочили с трамвая мы около гостиницы Пирамид перед двумя чудовищами, тяготевшими миллионнопудовыми глыбами камня, расцвеченными заревыми рефлексами: от фиолетово-розовых до угрожающих ржаворыжих; мы тронулись к ним, утопая ногами в песке, отдаваясь чувству, что каждый шаг выдавливал новые тяжести, которыми пирамиды и крепли и разбухали; вот и заняли собою полнеба; серяво повесился бледный месяц меж ними; переживали странное чувство, как будто от них через нас пробежал электрический ток непрочитанных образов прошлого, вскрывшего свои ужасы; все, что ты мыслил о древнем Египте, вдруг смылось Египтом, действительно бывшим, но в книгах нечитанным; ты его читаешь из книги, тебе открывшейся вдруг: точно ты жил в нем, заснул, и, очнувшись чрез пять тысяч лет, видишь ясно, что́ было; и видишь, что яма и петля была для тебя, человек.

Так пережил я, ощупывая первый камень у всхода; камень мне оказался по грудь; шириною ж был равен моим распростертым ладоням, прижавшимся к серой его, рябоватой поверхности; пирамида заламывалась в небеса, скрыв вершину; а бок ее виделся с улицу; тысячи трухлявых камней свои громоздили массивы; и я ощущал себя с вырванным мозгом и с волосами, стоящими дыбом (темя покрылось мурашками); не было имени странному состоянью сознания, нас охватившему близ пирамид в час заката, когда воздух стал карим и охватила старинная, неизъяснимая, невыносимая грусть.

С этого дня мы ходили часто сюда; мы ощупывали ступени ладонями, или сидели в песке пред огромной, разрытою негрскою головой: сфинкс глядел нам в глаза; феллахи, как черти, бросавшиеся на туристов, взявши с нас мзду, уже нас не тревожили, предоставляя свободу слоняться, присаживаться на ступени гробниц, иль таиться в сумерках среди вырытых колонн

храма сфинкса: до ночи; здесь дни были пламенные; ночи же нас замораживали; небо делалось невыразимо синим, прозрачным; дымилось сияние месяца; около 12 ночи мы мчались в почти опустевшем трамвае над тишью песков, уносяся в цветущие парки Булака.

## АРАБСКИЙ КАИР

Влево от набережной Каср-эль-Ниль в низменной местности, куда ведут холмистые склоны, — ряд коптских кварталов; местность эта называется «старый Каир»; тут же находится остров Рода; на нем сооружение Нилометра; грязь, пыль, блохи встречают вас здесь; и главное: здесь подвергаетесь вы нападенью особого типа разбойников, беспрепятственно схватывающих за шиворот; это — проводники; они устраивают здесь облаву; и вы загоняетесь в ту или иную коптскую церковку; я не раз схватывался с этими разбойными кучками, защищая свободу передвиженья себя и Аси; приходилось при помощи палки от них отбиваться; хотя двигаться здесь одному — это значит: застрять в тупике, потеряв надежду на выход в иные кварталы; головоломки сплошных и грязно-коричневых тупичков производят впечатление баррикад, под которыми надо нырять; надо знать, где проюркнуть и где перелезть, чтобы мочь двинуться дальше.

Коптские церковки миниатюрны; но их следует осмотреть непременно: иконостасы их отличаются бесподобно тонкой резьбой с тонкою костяной инкрустацией в темнокоричневом дереве; любопытны огромные, церковные книжищи в инкрустированных переплетах; коптские попы что-то бормочут, в них уткнувши носы; чтó именно, не понимают они и сами; они крайне невежественны. В этих грязных кварталах встречаете вы очень стройного, тощего, как сажа черного абиссинца с орлиным носом, острой бородкою клинушком и протонченным лицом; выбираясь из старого города, вы поднимаетесь вверх и попадаете в мучительное сплетенье арабских кварталов, где улицы грязны, темны, потому что каждый этаж выступает над нижележащим; дома же здесь трех- четырехэтажные; улица представляет собою с двух сторон систему выступов, заслоняющих свет; видишь полоску неба вверху; внизу гамканье, сор, толчея, локтебои: толкается все обилие мусульманских народностей; и феллахи, и арабы Африки, и арабы Аравии все в серо- и белочерных плащах, в характерных повязках, арабы Берберии, левантинцы в пиджачных парах, субъекты в абассиях, поверх которых нелепо надет европейский пиджак; на маленьких площадках неподвижно сидят узкоглазые, цепенеющие монголы из Средней Азии с узкими глазками и с характерными скулами (вероятно паломники, посещающие Каир на обратном пути из Мекки); в этой пестрой толпе ковыляют, ползают, показывая свои ужасные язвы, уроды и карлики; такого бреда нигде не встретите вы; в это месиво врезываются караваны богато украшенных пестропопонных верблюдов с сидящими на них неподвижно цветистыми женщинами в шелках; тут мелькают феллашки с глиняными кувшинами на головах и плечах; они в черных платьях; и выглядят точно наши монашенки; у них полуоткрыто лицо, занавешенное от переносицы до подбородка; глаза же живые и огненные.

По сцеплению коленчатых уличек вы проталкиваетесь вместе с толпой мимо дыр, открывающих в улицу свои сласти и пряности; тут продажа шелков, туфель, кож и мехов; вы пересекаете площади шагов пятнадцать в диаметре с витиеватыми, исщербленными тяжелой лепкой мечетями, при которых высокими пальцами торчат шестигранные, покрытые, как лепною проказою, минареты. Знаменитые в прошлом мечети Каира не нравились мне; по отношению к мечетям Тунисии, Персии, Туркестана они являют собой безобразное, завитое барокко; между тем мечети эти видели в своих стенах белую, стройную фигуру самого Нур-Эддина, о справедливости которого ходят в Каире рои мусульманских легенд; по этим вот уличкáм он, великолепный

наездник, ловко умеющий на коне отбивать мечи, ехал — суровый, прямой, плеща складками с него спадающего бурнуса.

Иногда, попавши в струю, вы несетесь десятками изломанных уличек; и — вдруг: выталкиваетесь в молчание пустой площади, не зная, где вы теперь очутились; в площадь вливается ряд пустых кривулей: совсем мертвый квартал! Некого спросить, как вернуться к местам, более или менее обитаемым: ни полисмена, ни трамвая, сесть негде — так всюду грязно; о том, чтобы зайти в кафе, нельзя и подумать; просиживал много в арабских кафе Тунисии и Радеса, чистых, играющих изразцами; в здешних кафе кишат блохи да вши.

Две трети Каира состоит из сплетенья кварталов, подобных описанному; местность эта, коли итти от Нила, поднимается вверх до подступов и башен огромнейшей городской Цитадели, поднятой над Каиром; он простирается весь под ногами теперь; вблизи Цитадели — протянутые к небу пальцы больших минаретов, принадлежащих главным мечетям Каира.

Между арабским городом и европейским кварталом — ряды улиц, представляющих собой слепленье полуевропейских, полуарабских, убивающих своею безвкусицею домов; забредя сюда раз или два, мы потом старались обходить эти места; да и в арабском городе не слишком долго застрянешь с целью понять его быт; после каждого посещения необходимо переменить белье, которое здесь становится неводом, уловляющим блох.

Я не стану описывать, как мы осматривали арабские музеи и прочие достопримечательности; это все рассказано во втором томе «Путевых заметок»; не в музеях характерность стиля Каира, как целого, а в разнобое кварталов.

## ДРЕВНИЙ КАИР

Старый арабский Каир не волнует; а пятитысячелетний древний Египет, кометой врезаясь в сознание, в нем оживает, как самая жгучая современность; и даже: как предстоящее будущее. В чем сила, превращающая тысячелетнюю пыль в наше время? Терялся в догадках, почему в стране мумий Европа оказывалась неотличимой от мумии? Вероятно, что мы стоим накануне работ, осуществимых лишь миллионными коллективами, подобными тем, которые некогда выбросили в небеса громады сфинксов и пирамид. Но вздрагивало сознанье, что мы стоим накануне возведенья циклопических контуров, какие взлетали в древнем Египте. Рабы ли мы — вот чтó меня волновало в Мемфисе, когда я попирал ногами гранитную статую фараона Рамзеса, источенную дождями и ветром; сам фараон живо мне улыбался из своего стеклянного гроба и выглядел моложе своего изваяния; в Египте я прозирал новый Египет, развивавший вокруг себя свои повторные формы; скоро открылось мне, что в бетонах Европы тот же, по существу, не изменившийся египетский стиль; Египет папирусов — прах: подлинное перевоплощенье Египта — технические сооружения электростанций, мостов и т. д.; и этот Египет повсюду присутствовал с нами; он восставал перед нами и образом египетского полисмена в английской каске с поднятой белой палочкой, задержавшего перед нами трамвай тем же самым египетским стилизованным жестом, который сохранил полубарельеф, выщербленный на мастаба *; этот Египет выскакивал на европейский проспект обелиском; из парка, посыпанного пирамидным песком, перекочевывали мы на... этот самый песок; пирамиды притягивали; мы ощупывали рябые их камни, тая умысел самим, без феллахов, вскарабкаться на вершины их, хотя бы ценою невероятных усилий; но толпа крючконосых «дьяволов» в черносиних абассиях, и эффектно задрапированных в серые и фиолетовые вуали, бросалась за нами, едва пытались мы подняться на первые массивы, брошенные у основания пира-

* Мастаба — могила.

миды; нас стаскивали обратно; раз удалось лишь добраться до входа во внутренность пирамиды: нам показалось, что смотрим мы с вершины трех- четырехэтажного дома; тут же толпа вскричавших феллахов грубо нас сволокла; мы оказались у будки, где мне предложили дать подпись, что управление пирамид не ответственно в нашей гибели; пришлось покориться; но когда я увидел толпу человек в тридцать пять, составлявшую наш эскорт при подъеме, я опять взбунтовался; и тяжбу с толпой разрешил шейх деревни, дав нам по два проводника, которые должны были тянуть нас за руки при подъеме; третий должен был подкидывать сзади; проводники пригласили новых проводников; при нас сверх того оказались: сказочник, кофейник, гадальщик; словом — двадцать человек с гамом и криком ринулось с нами, когда мы понеслись на гигантских прыжках осиливать не менее 180—200 ступеней, вышиной около полуметра; это скакание задыхающихся, вверх подбрасываемых тел, молящих об остановке, было подобно пытке; сначала адский галоп пошел вверх по ребру; остановка; мы оказались припертыми к площадке, на которой едва могли удержаться ноги; внизу была бездна, куда я бы свергся, если бы не кольцо из феллахов, нас прижимавших спиною к ребру; потом тем же адским галопом швыряли нас вкось от ребра; так достигли половины подъема; и после присели; Асе тут сделалось дурно; я оказался припертым к ступени, которой высота была более метра, а широта сиденья не более 20 сантиметров; в этом месте ужасна иллюзия зрения: над головой видишь не более трех-четырех ступеней; вниз — то же самое; ступени загнуты; пирамида видится повешенной в воздух планетой, не имеющей касанья с землей; ты — вот-вот-вот свергнешься через головы тебя дер-



РИСУНОК АНДРЕЯ БЕЛОГО
К РОМАНУ «МОСКОВСКИЙ ЧУДАК»
1925 г.
Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

жащих людей, головой вниз, вверх пятами; мы вдруг ощутили дикий ужас от небывалости своего положения; это странное физиологическое ощущение, переходящее в моральное чувство вывернутости тебя наизнанку, называют здешние арабы пирамидной болезнью, средство от которой горячий кофе; пока мы «лечились» им, проводники, сев под нами на нижних ступенях, готовы были принять нас в объятия, если б мы ринулись вниз; а хотелось низринуться, несмотря ни на что, потому что все, что ни есть, как вскричало: «Ужас, яма и петля тебе, человек!»

Для меня же эта вывернутость наизнанку связалась с поворотным моментом всей жизни; последствие пирамидной болезни — перемена органов восприятия; жизнь окрасилась новой тональностью; как будто всходил на рябые ступени одним, сошел же другим; измененное отношение к жизни сказалось скоро начатым «Петербургом»; там передано ощущение стоянья перед сфинксом на протяженье всего романа.

«Пустыня... кажется зеленоватой и мертвенной; впрочем — мертвенна жизнь; хорошо здесь навеки остаться! В толстом пробковом шлеме с вуалью сидит Николай Аполлонович на куче песку... Перед ним — громадная голова: валится тысячелетним песчаником. Николай Аполлонович сидит — перед сфинксом... Николай Аполлонович провалился в Египте... Культура — трухлявая голова: в ней — все умерло...; будет взрыв: все — сметется»; но «есть какие-то звуки; грохочут в Каире; особенный грохот: с металлическим, басовым, тяготящим оттенком; и Николай Аполлонович — тянется к мумиям». (Пет., 2-я часть, стр. 268).

«Завечерело; в беззорные сумерки груды Гизеха протянуты грозно; да, да: все расширено в них...; загораются темнокарие светы; и — душно. И он привалился задумчиво к мертвому, пирамидному боку; он сам—пирамида, вершина культуры, которая — рухнет» (Пет.).

Вот с чем сошел я с вершины, как бы оглушенный паденьем огромного тела; и глухоту с той поры я понес по годам; «пирамидная болезнь» длилась долго; меж влезанием на трухлявый бок пирамиды и переживаньями «Петербурга» протянулась явная связь; приводимый отрывок вставляю сознательно я в этом месте; эта — схваченность роком, вперенность в сфинкса, загадывающего нам загадки, сопровождала года.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

И — снова галоп; и вновь — остановка; и наконец — на вершине мы; площадка — не более десяти шагов; эти десять шагов образовалися потому, что англичане, молоточками откалывая себе по куску, снизили пирамиду метров на пять; сверху кажется она невысокой; расстояние до основания быть может уменьшилось от падения сумерок; солнце село; один из арабов, бросивши руку в рябую песчаную тускль ужасающей мрачности, произнес: «Там — смерть! Там — блуждай месяцами, — не встретишь воды...» Действительно, — там разбросались не пески даже, а черные, до ужаса раскаленные камни — хамады, где никто не бывал; в Сахаре нет таких мест; только Ливийская пустыня их знает.

Спуск с пирамид легок.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Наши прогулки по паркам Булака часто оканчивались у подножия пирамид; здесь развертывалась пустыня, соблазняя к экскурсиям: в Мемфис, в Бедрехем и к другим прикаирским окрестностям; то мы посещали домик Мариэтта и опускались в могильные помещения, которые, как, например, комнатки гробницы Ти, восхищали чудесными полубарельефами стен, высеченными с предельной реалистической четкостью; то мы блуждали по подземной галлерее Серапеума, разглядывая открывающиеся справа и слева гробницы аписов; то отдыхали, присев на огромный поверженный гранитный мавзолей Рамзеса: в Мемфисе, представленном не памятниками, а только

пальмовой рощей да озерцом; запомнился переезд из Мемфиса к пирамидам Гизеха на осликах; мы ныряли среди песчаных бугров, вдоль маленьких котловин, с дна которых дали не видны, а видны отовсюду вытарчивающие пирамидки, и между ними одна, ступеньчатая, эпохи персидского владычества; этот путь в обстании холмов и могил, средь египетского полудня, когда солнце отвесно бьет с бешеной силой, растопляющей мозг, мне запомнился, как некий ужас; и я, трясяся на ослике, напяливши куртку на палку, приподнятую, как зонт, повторял текст из Библии: «Бойтесь беса полуденна»; опалялась сухая гортань, в глазах плясали красные пятна; кубовое небо над головою густело до черноты; всякий след двадцатого века стирался в сознании; тысячелетия прошлого, обстав вещественно знаками своего бытия, были единственною реальностью; увидавши этот древний Египет среди бела дня в нашем веке, я позднее в Европе его узнавал: на авеню Елисейских полей перед обелиском, и на Невской набережной в Петербурге пред сфинксами; он вставал отовсюду — мертвец, заключая в гробничную духоту, поднимая мучительные кошмары.

Наши вечерние прогулки по Каср-эль-Ниль и задумчивые посиды в Булакских садах остались мне, как этап жизни, как переоценка прежних путей и как охваченность чувством рока, связавшегося с нашим бегством из Москвы; это бегство развертывалось для нас все более и более в провал всей культуры; обнаружилось, что бежали не из Москвы мы, а из целой трухлевшей культуры; Москва, Париж, Лондон, Каир — все одно; и недаром египетская старина прорастала в Египет двадцатого века; как и наоборот: Лондоном, Берлином, Парижем, Москвой этот век безысходно валился в египетские подземелья; и недаром рыдала душа на булакском закате; она рыдала о том, что нет вырыва ей: всюду — рабство; меж нашим уездом и будущим испуганным возвращеньем «домой» углублялась переоценка всех ценностей — личных, идеологических; перерождался взгляд мой на жизнь, неся в будущем ряд своих революций, протекавших по-разному во мне и в Асе; наше стояние друг перед другом в Египте связывало внутренние перевороты, происходящие в нас, с образами друг друга; образы эти разрастались неимоверно; и Ася, казалось, вперяется в меня взором сфинкса; и я, вероятно, вперялся в нее этим взором.

Каир остается мне переломным моментом во всем путешествии нашем; до Каира как бы путь лежал наш вперед; с Каира же начиналось возвращенье туда, откуда мы вырвались; мы возвращались, чтобы вынашивать, сидя на месте, теперь вовсе новые критерии жизни, не входившие доселе в сознание; поглядев друг на друга с испугом, как бы мы увидели: из глаз наших смотрит неведомое — друг на друга.

Мы в Египет приехали на три недели и хотели проехать до нильских порогов, посетивши Люксор, Ассуан; но несчастное разгильдяйство мусагетского секретаря Кожебаткина нас не только лишило поездки, оставив без денег, но и заставило пять недель ожидать этих денег в раскаляемом день ото дня и овеваемом хамсином Каире; явь мешалась с кошмаром; все последние дни мы, как бредили, тоскливо шатаясь по Каср-эль-Ниль и тщетно тщась бежать из Египта; наконец, день настал; взяты билеты в Яффу; помнится, накануне отъезда мы сидели над Нилом и созерцали в последний раз медленный золотокарий закат; сумерки полнились уху неслышным рыданьем; мне вдруг стало грустно, что никогда уже не увидим этих мутных и трепетных сумерок; мы прощалися с ними: их не увидели больше нигде.

## ИЕРУСАЛИМ

Последние две недели в Египте как бы мне прошли под хамсинными сумерками; мертвой, желтокоричневой мутью окрашен был свет; в день отъезда такие же сумерки тускло маячили над Порт-Саидом; по мере того как

перемещались мы к Яффе, мне отчетливей осозналося: сумерки эти — весьма символические: для нас они — сумерки всей Европы.

В Тунисии я впервые увидел изнанку колонизации; она мне открылась, как паразитизм; Египет лишь утвердил это мнение; после Тунисии и Египта с особенной лютостью относился я ко всем выявлениям европейской цивилизации. И я осознал, что итог путешествия нашего не случаен: мы ехали с Асей в Европу, а оказались совсем неожиданно в Африке; возвращались же Азией, минуя Афины, где мы должны были оказаться согласно первоначальному плану; и это — не спроста; европейцы всюду нам предстояли, как угнетатели, исказители и развратители мира; с тех пор до самых годов мировой войны во мне стали медленно крепнуть переживания, итог которых — решительное принятие лозунгов Октября; о политике я эти годы не думал, а оказался с момента войны в самых левых рядах, неприемлющих старого мира; после африканского путешествия Россию я уже не противополагаю Европе; весьма характерно, что Иерусалим встретил меня конфликтом с русской буржуазией; конфликт произошел в отеле Иерусалимского подворья, в котором остановились мы.

Ранним утром наш пароход закачался у ясных вод Яффы; мы впервые после пятинедельной жизни в Каире увидели юно-весенние бледноголубые барашки на небе и чистые юно-голубые тона весеннего неба, сообразив, что более месяца небо Египта не показало нам ни одного настоящего облачка, ни чистого голубого тона; небо Египта виделось кубово- или коленкорово-черным, когда не бывало тусклью; помню, как радостно мы стояли, опершися о борт и разглядывая совершенно прозрачную воду, из которой фосфорно нам сияли розовые, бирюзоватые или фиолетовые стайки в воде скользивших медуз вместе со стайками бриллиантовых рыбок; перед нами стлались зеленые апельсинники Яффского берега, покрытого беленькими домиками европейского типа; голубой фон далеких иудейских гор придавал особую приветливость береговому ландшафту; пароход осадили многие десятки пестреньких лодочек с разноцветными лодочниками, кричавшими во все горло; вот босоногая толпа уже с громкими криками абордировала пароходные трапы; мы были схвачены, скручены, чуть не избиты; вещи наши тотчас же вырвали у нас; и — вот: они — полетели за борт; я схватился за Асю, чтобы хотя бы ее не оторвали грабители от меня; мы попали с ней в одну лодку; но я с ужасом видел, как вещи наши через головы крикунов, метавших их из рук в руки, неслись далеко от нас: куда-то в сторону; я тщетно кричал, протягиваясь за ними; успокоительно с берега мне махали руками: де все разберется.

Действительно: вот уже мы в вагоне; вещи при нас; но новая мука: десять минут ругани с роем кричащих голов в фесках, желающих аннексировать нас на все время нашего пребывания в Палестине:

«Два фунта в день, включая поездки в Вифлеем, к Галилейскому озеру, на Мертвое море! Будете довольны... Хорроше ослики».

Отмахиваюсь.

Поезд уже летит по свежим, зеленым, покрытым яркими пятнами цветов лугам и холмам Иудеи, встретившей нас пышной, молодой еще зеленью, свежестью и даже влагой; но скоро же начались здесь дождливые дни; солнце спряталось; а я — схватил насморк.

От Яффы до Иерусалима — незаметный подъем; перед Иерусалимом — гряда иудейских холмов развертывалась сплошным недостроенным городом; среди этих вылепленных природою стен, бастионов и барельефов, — отчетливый орнамент настоящей стены с вышками церквей и мечетей, выточенный из веселоцветного местного камня; так издали выглядел семиворотный, пестроцветный Иерусалим, обстанный многими домиками широко развернувшихся европейских предместий, состоящих из сплошных садов миссий — английской, русской, французской, немецкой и т. д.

Не помню, где мы остановились; помню, что это был английский отель, — дорогой, неуютный, безвкусный и чопорный; выскочив из него, тотчас же мы зашатались по кривеньким уличкам мусульманского города и по пригороду, ширившему свои парки, в которых тонули постройки, принадлежавшие миссиям; огромные, зеленые пространства русской миссии притянули наше внимание, хотя бы потому, что сады ее пересекал поток мужиков и ярких кумачевых баб; мы пять месяцев не видели русского человека; а тут сразу — Тула, Рязань, Ярославль и т. д.: ярмарка говоров, окающих и акающих, чувствующих себя, повидимому, как дома; мне запомнилась баба, торговавшая здесь какой-то мелочью:

— Давно в Иерусалиме?

— Приехала назад восемь месяцев; так тут повадно... Я и осталась!

Поздней мы узнали, что многие из богомольцев застревают на месяцы; не умею сказать, где они проживают и чем промышляют; но должен сознаться: окрестности Иерусалима после Египта показались мне очень уютными; самые турки, сирийцы, арабы по цветам, по манерам так согласно сливались с российскою кумачевою пестротой; особенно назаретские женщины с незакрытыми лицами, в красных, на подобие сарафана, платьях, выглядят знакомо: настоящими рязанскими бабами; я потом наблюдал переход национальностей от Сирии до Украины; мне казалось, что перехода никакого и нет; уезжая на Запад, чувствуешь резко границу: между Волынью и Австрией; а между Африкой, Азией и югом России — границы не чувствуешь.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

В Иерусалим мы приехали перед Пасхой; и, следовательно, посетили подобающие, религиозные церемонии: и омовение ног, и святой огонь, и т. д.; в прочее время мы с увлеченьем толклись по тесным ульченкам турецкого города, чаще всего забегая на пустую, огромную, камнем мощеную площадь, которой кончался город, обрываясь к Елеонской горе грандиозной верандой; посередине ее шестигранно высилась, поражая мозаикой, розово-красная мечеть Омара (здание эпохи Юстиниана); она стояла на месте древнего Соломонова храма; посередине пространства ее — скала, на которой Авраам приносил в жертву сына; пестро веселые стены и улицы Иерусалима не имеют ничего общего с древним городом, разрушенным до основания Титом; постройки относимы к эпохе крестоносцев; христианские «святости» здесь перемешаны с мусульманскими памятниками; вы идете по людной, торговой уличке, свертываете почти к отвесному спуску, и — попадаете... на крышу храма гроба господня, здания, состоящего из ряда церквей, под одной общей кровлей; здесь гроб господень соединен переходом с Голгофой, находящейся под покровительством католиков; посередине квадратной комнаты на каменном столбе стоит реалистически разрисованный... земной пуп, о который я больно ушиб колено.

Страстная неделя — разгары страстей, приводящих к дракам среди духовенства; места в храмах разобраны по часам представителями разных культов; если к известному часу не кончат службу, скажем, католики, — врывается дикая толпа бородатых православных монахов и бьет их крестами по спинам; при этих частых побоищах являются турецкие городовые; они величественно предшествуют всем процессиям, пристукивая огромными булавами по мостовой; процент сокрушенных скул и носов увеличился бы, если бы не эти защитники христианского культа; мне рассказывали про побоище, бывшее незадолго до нас в подземных коридорах Вифлеемского храма, — около яслей; здесь рубились крестами попы разных культов; те же турецкие городовики ежегодно спасают жизнь патриарха на празднике нисхождения с неба огня; я видел это ужасное зрелище: дрожащий от страха старец, облеченный в белый атлас, несется с двумя факелами в руках, как затра-

вленный заяц, охраняемый городовиками от тысяч с ревом прущих за огнем богомольцев.

Мрачное впечатление произвела на меня иерусалимская «святая» неделя; церемонии напоминали порою фиглярство; так: видел я обряд омовения ног, происходивший на площади перед гробом господним; я его разглядывал с крыши одного из домов, выходящих на площадь; обряд этот, совершаемый двенадцатью епископами, комичен до ужаса; двенадцать стариков в золотых митрах обнажили ноги, а патриарх трудолюбиво их отирал.

Видел я также и плач евреев о разрушенных стенах; пять-шесть стариков в золотых халатах перед иерусалимской стеной привлекли много сот любопытных, щелкавших кодаками вокруг этого зрелища.

Но в гораздо большей степени Иерусалим мне запомнился веселыми прогулками за пределами города с посидением в турецких кофейнях, где я много беседовал с добродушными турками; запомнился и инцидент в мечети Омара; о нем писали в европейских газетах; какие-то любители-археологи, подкупивши шейха мечети, производили в месяцах по ночам в ней раскопки; они выкрали какие-то разрытые ценности; в ночь же открытия кражи из Яффы отчалил корабль с похищенным; мы, ничего не зная о событии, взволновавшем Иерусалим, бродили в этот день перед мечетью Омара, удивляясь глухому волнению вокруг нас; женщины, мимо которых мы шли, поднимали руки над нашими головами, повидимому, проклиная нас; а два парня в фесках схватились даже за камни; мы поспешили ретироваться; когда ж подходили к ограде миссии, то встретили наших крестьян, бегущих от площади храма гроба господня; они кричали: на них-де в городе напали турки; за обедом заведующий подворьем сказал:

— Как? Вы ничего не знаете? Весь Иерусалим кричит о воровстве в мечети. Дернуло вас итти на площадь в эдакий день... Не выходите за ограду Подворья сегодня. Иначе я не ручаюсь за вас.

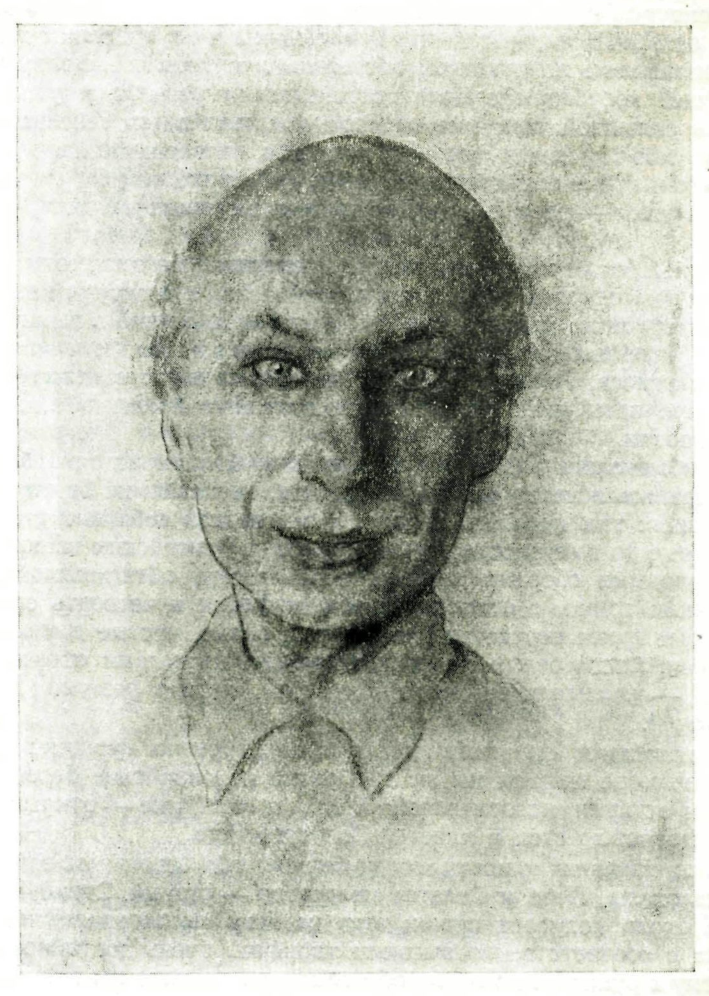
Ворота Подворья были забаррикадированы; около них появилось несколько великолепных краснокафтанных кавасов, вооруженных с ног до головы; чуть ли не возник дипломатический инцидент с протестами миссий, требованиями охраны иностранцев и т. д.; был день, когда последним грозил погром; в этот день с богомолья вернулась процессия мусульман со знаменами; узнавши о краже в мечети, она хотела устроить резню европейцев; эту процессию мы видели в момент ее выхода из Иерусалима; члены процессии, остановясь перед гробом богоматери, склонили знамена, пропевши какой-то гимн; Иерусалим остается мне в памяти центром антихристианской пропаганды; пропаганда — в показе грубых нравов неопрятного во всех отношениях греческого духовенства.

Сперва собирались мы совершить поездку на осликах к берегам Галилейского озера и ехать морем до Афин, чтобы через Константинополь вернуться в Одессу; но насмотревшись на нравы греческого духовенства, расстались с мыслью об этом «сантиментальном путешествии»; Иерусалим грубо ушибает верующих; вспомните, как здесь томился Гоголь; и мы решили вернуться в Одессу.

## ДО ОДЕССЫ

Переезд Яффа—Одесса совершили мы на пароходе Русского пароходного общества; этот путь ничем не отметился в смысле встречи с людьми; все впечатления приносило море; мы получили удобную маленькую каютку, в которой мне хорошо заработалось; и к концу трехнедельного путешествия мой письменный столик вполне стал рабочим столом; за отдельную плату отвели нам на палубе два удобнейших шэз-лонга; и мы почти все время комфортабельно покоились в них, следя за линией берегов, сирийских и малоазиатских, и за панорамою островов Архипелага; погода стояла великолеп-

ная; веяло весенним теплом; и — по мере того, как мы поднимались на север,— все больше теплело; ни облачка: всю дорогу; ни качки, ни ветерка, ни дождя; глядя на ленту береговых панорам, развертывающих Палестину, Сирию, Малую Азию, мы совершенно бездумно подводили итоги нашему полугодовому странствию; мы говорили о том, что пятна путевых впечатлений и разгляд бытов переродил нас так, что только в годах скажется перерождение это; проблемы истории взволновали меня; я себя теперь осознал в душе очеркистом и путешественником.



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

*Портрет Н. Вышеславцева. Карандаш.* 1933 г.

Литературный музей, Москва

Равнодушными сперва взглядами скользили мы по скучноватым, плоским берегам Палестины и Сирии; промелькнули издали апельсинники Кайфы, неизвестные европейцам, но знаменитые здесь (яффские апельсины ничто перед кайфскими); прочертилась линия европейских построек города Бейрута с монументальным зданием университета, устроенного американцами; поразили лесистые горы, увенчанные снегами в месте схождения Сирии с Малой Азией (Александретта, Мерсина); здесь открывалась железная дорога, идущая на Багдад.

От Мерсины пароход ушел в море; берега скрылись; на следующее утро я любовался старыми бастионами и могучими башнями острова Родоса, после которого морская линия горизонта изрезалась рядом причудливых островов, в полосу которых вступили мы и плыли в ней дня четыре или пять; то был Архипелаг; никогда не забуду я ряда каменных, фантастических очертаний, среди которых тихо скользили мы; вот остров — дракон, вытянувший свою пасть по направлению к морю; но мы оплываем его; через двадцать минут его контур меняется; он делается не драконом, а, например, великаном, башней, или контуром орла, льва и т. д.; исчезло открытое море, заполнившись десятками островов, разделенных узкими проливами; градация земель, пустынных, каменных, золотистых, обставала нас днем и ночью; сочетание вод легчайшей голубизны с золотоватонежными рельефами утесов погружало нас в сплошной сон; мне впервые предстал здесь генезис греческой мифологии, ибо я видел химер, драконов, вставшего из воды Посейдона, Атласа и прочих действующих лиц греческих мифов; я понял, что мифология греков — рассказ о причудливых земляных формах, торчавших из моря.

Пять дней отдавались мы сказке, созерцая метаморфозу контуров; а новые и новые острова намечалися с горизонта, в то время как те, которые проплывали мимо нас, становились фантазией, одетой в дымку, с противоположной стороны горизонта; даже не заметили мы, как мимо прошли очертания Патмоса, Лесбоса и других мест, связанных с историей Греции; я считаю, что пять дней, отданных впечатлениям Архипелага, были днями сплошной поэзии.

Мы приближались к Смирне, где должны были простоять больше дня; и уже собирались использовать день стоянки, съехавши на берег; но в город нас не пустили: там началась холера; вознаградили себя высадкой в Митиленах; пестрые до вычурности греки в красных фригийских шапочках, с чудовищно пышными сборами алых штанов вверху, обтягивающих нижнюю часть ног, как трико, с остроконечными туфлями в четверть аршина длины, — пестрые греки перевезли нас в город; белые, чистые домики, утопающие в зелени, кисти белых сиреней, падающих каскадами отовсюду, щебет птиц, смех, — удивительное место Митилены, летняя резиденция одесских греков богачей.

За Митиленами окрестности стали однообразно суровые; при входе в Мраморное море глядели мы на пустынные малоазийские берега, нащупывая глазами остатки исторической Трои; и вот уже — открылся веселый Босфор с пестротою стен и мечетей Золотого Рога.

Пароход причалил к мосту, соединявшему оба берега; на одном — европейские кварталы, Пера и Галата; на другом — старый Стамбул; мы здесь простояли около полутора суток; взяв на день высококвалифицированного проводника с соответственно высоким тарифом, очень достойного вида, мы отдались ему в руки; и не жалели об этом; в результате мы получили полное восприятие города в целом; даже в паузах, в остановках, во времени, отведенном нам проводником для еды, чувствовался вкус и уменье.

Я не стану описывать мечети Стамбула, стены его, семибашенный замок, мусульманское кладбище и «Сладкие Воды Европы», по которым совершили мы длинное путешествие в легком каике, с гулянием по зеленой, береговой мураве; все это описано и Лоти, и особенно Клодом Фаррером в его романе «Человек, который убил». Вторично описывать, значит дать худший, ненужный вариант классических образцов; и кроме того: после Кайруана, Тунисии, Египта и Палестины впечатления наши были притуплены; приезжего из Берлина, Парижа, Москвы может интересовать восточный стиль города; для нас этот стиль был только повтором; я отмечу лишь облик турецкой женщины, весело разгуливающей с подругами на зеленых

лугах, окаймляющих «Сладкие Воды Европы»; высокая, живоглазая, с почти открытым лицом, для вида лишь опушенным черным или кремовым кружевом у подбородка, чаще всего она мне встречалась в ярком желтокоричневом платье с золотистым отливом и с непременными пелеринками; и потом, характерны фигуры крутящихся константинопольских дервишей, длиннобородых, с важными лицами, в огромнейших, седых, барашковых колпаках; ими кишат улицы города; нас более интересовали военные из «младо-турок»; они окончили образование в парижском Сен-Сире, отличались изысканностью манер, прекрасной французскою речью, блестящим мундиром и предупредительной вежливостью по отношению к дамам, что, впрочем, не помешало впоследствии им совершать деяния, превосходящие жестокостью деяния баши-бузуков.

Галатою и Пера, признаться, пренебрегли мы; кварталы эти — плохие копии всякого европейского города; хваленый вид Босфора, разумеется, живописен; но по-моему и Неаполитанский и особенно Тунисский залив красотой и размахами берегов превосходят Босфор; хорош, правда, вид на далеко открывающиеся Принцевы острова; но мы были слишком утомлены всем, что ряд месяцев проходило перед глазами, чтобы теперь пристально взглядываться в предстающие прелести.

Словом, когда наш пароход плыл вдоль извилистых и покрытых виллами берегов Босфора, я мало вникал в красоту берегов, которые все сужались, сужались; справа и слева стояли орудия; дула их были направлены к русскому северу; вот последний, коленчатый поворот, и — Черное море, которое, действительно, показалось мне черным по сравнению со Средиземным; как полагается, — здесь стало покачивать нас; прокачало весь следующий день до темноты; когда же небо покрыли звезды, показался северный берег, густо усеянный огнями Одессы

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

## ВТОРАЯ ГЛАВА

### ОПЯТЬ БОГОЛЮБЫ

Вот и подъехали к белому домику; на ступеньках ждал нас хохочущий во всю глотку, косматый и добродушный В. К. Кампиони в обстании своры борзых; с ним С. Н. Кампиони, с задором потряхивающая густой шапкой серых волос; Тани — нет; нет — Наташи; здесь, кстати сказать, в предыдущей главе упустил сообщить: вслед за нами Наташа уехала с Поццо в Италию, как Ася, с отказом от брака; после рассказывали, что Москва разделилась во мнениях; одни утверждали: декаденты бежали, похитив двух девочек (бедные девочки!); другие же твердили: «дрянные» девчонки-де загубили нам жизни; за утренним кофе мы это выслушивали; и узнали: у Наташи будет ребенок.

Первое впечатление от Боголюб — растворенье в природе; все вокруг расцветало с огромною пышностью; мне рощи казались чащами; шум мощных куп явно слышался вздохами моря; вставали картины только-что пережитого; и вспоминались слова старика капитана с «Arcadi'и», когда он со мною похаживал около борта, когда порывы ветров рвали ему бороду, а он, бросивши руку за борт, восклицал:

«Здесь под нами в большой глубине живут змеи-гиганты!»

Представьте же, вдруг получилась открытка; на ней же был штемпель «Гон-Конг»; мы забыли, что добрый старик в благодарность за полученный от Аси портрет его нам обещался прислать привет из Китая; и вот он пришел; мы припомнили, как офицеры готовились к тропикам, чистили белые кители, которые они должны были скоро надеть: «Вот как в Красное море войдем, замелькают летучие рыбы... Ну зачем вам Египет! Плывите-ка

с нами в Цейлон». И так живо пережилась мне «Arcadia» сызнова через четыре месяца после того, как мы покинули ее борт; «Arcadia» — образ безбытицы, образ пловучего, ставшего домом мне места; сегодня — здесь, завтра — там; я уже был безбытен, не подозревая всей степени реальности этой безбытицы; и не случайно, что тут же нас перевели в отдельный, только-что отстроенный домик, где я почувствовал, что нам с Асей прочного убежища уже нет; порывы ветра не спроста напомнили мне налеты валов, перескакивавших через борт и рассыпавшихся сафирно-лабрадоровой пеной.

Светлы, легки лазури...
Они черны — без дна;
Там — мировые бури.
Там жизни тишина:
Она, как ночь, темна.

В большом доме нам не было места (как и нигде его не было); наш домик стоял на проезжей дороге; мы ютились в двух комнатках; и — совершенно одни (с четырех сторон — поле); скирды отделяли от белого дома, прижатого к роще; мы украсили комнаты привезенною из Африки пестротою и многими шкурами вепрей и диких козлов; тут стояли кальянный прибор и курильница; я строчил путевые заметки, стараясь не помышлять о поездке в Москву, где меня уже ждали.

Я вернулся перерожденным; пережитое в Сицилии и Тунисе легло основанием чтения по истории африканских культур; краеведческие интересы вполне заменили мне интерес к философии; падала потребность в Москве, где предстояли сплошные конфликты; седые маститости криво смотрели на мой отъезд с Асей; попав в Боголюбы, не слишком-то я торопился отсюда.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

## МОСКОВСКИЙ ЕГИПЕТ

Мои предчувствия оправдались; Москва встретила жабьей гримасой; начать хотя бы с внешнего: жар, пыль, раскатистый грохот пролеток; и тут же знакомый, мной где-то уж узнанный звук, угрожающий, с металлическим тяготящим оттенком; и... как, как — Каир?

Что Каир? Но вопрос повисал безответно; и только рыдала душа; так впервые она зарыдала... в Каире; а теперь зарыдала она в доме матери, ставшем мне домом пыток.

Появление в «Мусагет» показало: и он — место рабства; кто продал в неволю меня? Предстоял мне исход из Египта.

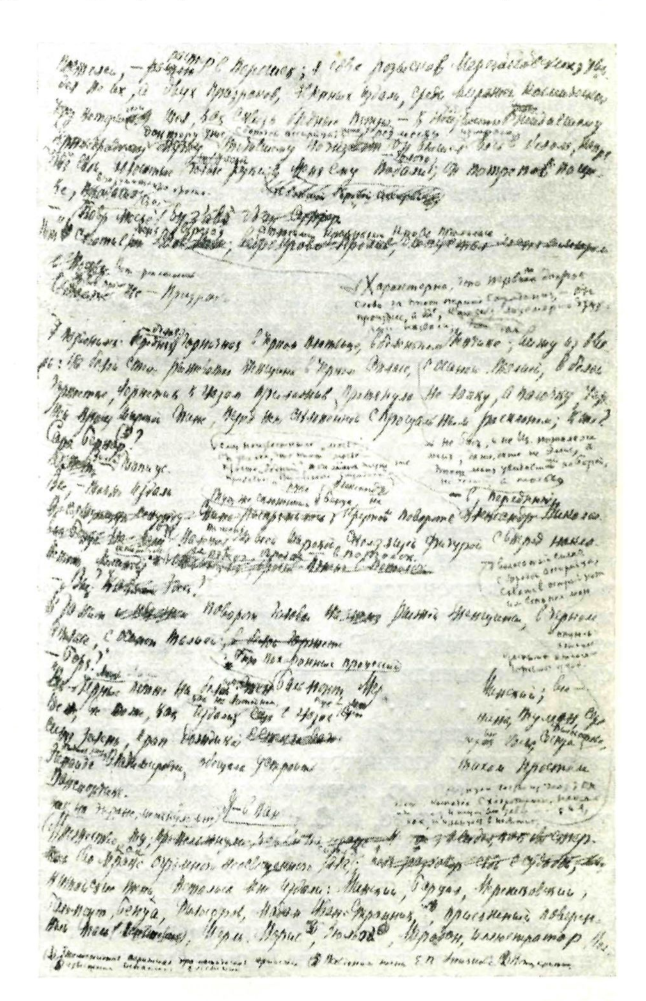
Здесь должен я вскрыть отношение к матери, страдавшей расстройством чувствительных нервов; объектом фантазии стала ей Ася, превращенная в интриганку, втершуюся между сыном и матерью; при подобной химере отрезывалась и возможность нам вместе жить; а мать того требовала; мое свидание с нею отразилось лишь шпильками по адресу Аси; я пробовал описать свои впечатления от Африки; но с дико блуждающим взглядом она не желала выслушивать; глаза становились пустыми, а рот был поджатый; поездка-де — стремление интриганки отбить сына у матери; и тут стало ясно: жить вместе нельзя.

И новые трудности: где достать денег, чтобы жить независимо? Я рассчитывал: «Мусагет» напечатает разошедшиеся мои сочинения. Но Метнер, раздув с раздражением ноздри, отрезал мне: «Следует зарабатывать новыми книгами», и так крикливо, так рабовладельчески, что никаких разговоров по существу не могло быть; стоило посмотреть на его налитые кровью глаза, на набухшие черепные жилы, чтобы это понять; когда же пытался я заговорить с другими членами редакции на эту тему, то едва отрываясь от шахмат, они небрежно выслушивали и возвращали к вопросам, уже дебатиро-

ванным полгода назад; они не сдвинулись с места; и характерно: кресла редакторского зеленого кабинетика съела моль.

В «Мусагете» денег нельзя было достать; а мать отказала в своих; верней, что в — моих (юридически она имела право лишь на $^1/_7$ денег, которыми пользовалась); я же просил заимообразно лишь тысячу рублей; но меня обвинили в захватнических тенденциях; и я ходил, как ободранный, слоняясь из квартиры в квартиру без всякого прока; и тут внимание мое останавливалось на как будто бы где-то уже пережитых объектах; я подолгу замирал между двух подъездных дверей, иль на площадках лестниц, вперяясь с четвертого этажа в межперильный провал, откуда с урчанием снизу вверх пробегал лифт, мчась, точно в неизмеримость; я бесцельно рассматривал глянцевитые кафели стен, силясь что-то припомнить; и мне представлялись глянцевитые кафели египетских облицовок; проходящие по лестнице неизвестные люди представлялись фигурками птицеголовых иль крокодилоголовых людей, подобными египетскому человечку с жезлом, выступавшему на полубарельефах могил, мне вытарчивавших из песку в час полудня; Египет, пережитой в Африке, настигал на Арбате в полуденный час.

Но совсем изумило меня то, чем повеяло от состоявшегося по настоянию мамы свиданья с ее поверенным, И. А. Кистяковским; от имени мамы он ссужал таки меня тысячею рублей для устройства нашего хозяйства; помню,



СТРАНИЦА РУКОПИСИ МЕМУАРОВ АНДРЕЯ БЕЛОГО «МЕЖДУ ДВУХ РЕВОЛЮЦИЙ», 1932 г.

Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

как я осиливал лестницу, выложенную блестящими кафелями; помню, как сидел перед одутловатым, бледным лицом и совершенно пустыми глазами, подымавшимися из кресел навстречу; лицо было подобно лицу резной египетской куклы, мной виданной в Булакском музее (в роде известной фигуры шейха с жезлом в руке); я вздрогнул невольно: в уме пронеслось: опять Египет! И встала картина пустых пустынь; этот мертвенный, белосерый, грифельный колорит песков с кружащими над ними прямокрылыми коршунами так четко пережился в массивном кресле из носорожьей кожи.

Да, в Москве повторялся Египет — десятикратно; но в этих повторах будто мне переродилась Москва; в ней проявилось, вероятно, давно проступавшее, но мной не увиденное, незнакомое пока начало; я позднеи осознал, чем меня удивила Москва; удивила впервые в ней наметившимся кубизмом (только потом встали бетонные здания с упрощенными контурами); уж в Италии поднял шум Маринетти; а в Москве выходила первая книжка, принадлежавшая творчеству футуристов, — «Садок судей», в которой встретились братья Бурлюки с молодым Маяковским; футуристическая Москва кубистическими разворотами новых фантазий слагала эпоху, которая слышалась так, как порою слышится дождь из-под набегающего облака; эта новая Москва, предвоенная, Москва первых годов революции, Москва будущих броневиков, разбитых пакгаузов и т. д., связалась мне с только-что потрясшими меня переживаниями Египта, которые я никак не мог оформить еще, но которые всюду сопровождали меня.

Вообще я ощущал напор новых восприятий, не вмещавшихся в слово; отсюда косноязычие, немота и чувство почти стыда и преступности, оттого что я вынужден был утаивать в себе новое; точно я в Африке заразился какой-то болезнью и вынужден ее молча нести в себе.

В числе меня удививших сюрпризов я должен отметить: мне свежее дышалось среди деятелей «Пути», чем средь соратников по оружию мусагетцев; проблема культуры, которой задирижировал Метнер, требуя от нас статей в его духе, мне опостылела именно потому, что проблема эта конкретно заговорила мне на материале моих африканских раздумий; я опирался на живой опыт; в «Мусагете» же мне предлагалась абстракция; и я, естественно, льнул к живым людям, непредвзято ко мне подходившим; вокруг «Пути» сгруппировались несколько человек, с которыми связывало меня прошлое; я был тесно связан с Рачинским; нас соединяла память о покойной чете Соловьевых; в те годы я дружил с Морозовой и с близким ей Е. Н. Трубецким, не говоря о Гершензоне, коренном «путейце»; этот стал мне советчиком, другом, сердечно вникающим во все мои жизненные дела; идеология «Пути» в целом была мне столь же чужда, как и идеология «Мусагета»; но ничто не приневоливало меня действовать с «путейцами» в плане культуры; я с ними встречался в час отдыха, попросту; это способствовало моему сближению с ними теперь, когда я наткнулся на «Мусагет»; наконец, два основных «путейца», Бердяев и Булгаков, ставшие ценителями моего искусства, выказывали в те дни знаки особого внимания ко мне.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Ощущение себя в Москве было чувством безбытности, брóдов, отсутствия крова; помнится: часто я заночевывал в «Мусагете», в зеленом, изъеденном молью, пустующем кабинетике, где останавливались В. Иванов, проездом в Москве, и С. Гессен, периодически наезжавший для составления номеров «Логоса»; Дмитрий, служитель, для этих ночевок имел и белье, приносимое мне; неприятности с матерью часто меня выгоняли из дома; когда исчезали сотрудники и оставалися секретарь, Кожебаткин, и В. Ф. Ахрамович, то в «Мусагете» шла своя жизнь; появлялись вечерние гости: Б. А. Садовской, или Шпетт, уволакивавший всех с собой в ресторан «Прагу»; Г. Г. Шпетт с «логосовцами» не дружил; в пику им заводил сепа-

ратные отношения с коньячною фракцией он «Мусагета», которую возглавлял Кожебаткин; беспроко стучали мне в уши события мусагетского бытика, не имевшего никакого касания до идей «Мусагета».

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Иногда засиживался я у А. М. Кожебаткина, насильственно им приобщаемый к коньячку, на который, как мухи, слетались молодые художники.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

В этих посидах я предавался, отсутствуя, странным фантазиям; я припоминал, чем специфическим мне отразилися ощущенья Египта; не смейтеся, — *мне вспоминались кофейные зерна; когда жарят их, распространяется* своеобразнейший запах; я мысленно раздроблял меж зубами кофейные зерна; я вникал в запах их, и особенно в жареный вкус их во рту, переживая жару, духоту, напёк солнца; мне чудилось что-то синее, подобное синей одежде феллашки коричневой; что-то вставало мне от мулаток в тяжелых запястьях; и — да простят мне аналогию ощущения — я вспоминал цвет Египта и запах Египта.

Пребыванье в Москве оставило во мне неприятнейшее впечатленье, мной не скоро осознавшееся в те времена и доходившее порою до вспышек таимого бешенства от восприятия только-что близких людей просто рожами; такою, если хотите, «рожею» стал Метнер, недавно еще—близкий друг.

Перерождению наших внутренних отношений вполне соответствует и изменение для меня его внешнего облика; помню прекрасно: весной 1909 года простился я с любящим, верящим мне, тонко отзывчивым другом; летом стрясся над Эллисом музейский инцидент, так разбивший меня; тотчас же вслед за ним последовала телеграмма от Метнера: «Есть возможность начать свое дело!» Я, было, хотел отказаться; но Петровский подбил меня к организации «Мусагета»; осенью Метнер-редактор явился в Москву; но я так и ахнул.

Явился он бритым; надменное, вспыхивающее беспричинною злостью лицо его, как разрывалось; но маска спокойствия стягивала в гримасу его; оно вытвердилось нездорово; сузились, потускнели недавно живые глаза, производившие впечатление голубых; они стали маленькими и налитыми кровью; не знаю с чего вдруг надулися ноздри, а губы решительно стиснулись; лоб с налитыми височными жилами стал точно бычий; и подчеркнулись напруженные, черепные шишки. Не Эмилий Карлович Метнер, а... минотавр.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Увидев его, понял, что что-то погибло меж нами в минуту, когда осуществилась заветная мысль и моя, и его об издательстве. Но долго не понимал я причин, исказивших десятилетнюю дружбу. И подумал, что оскорбил его *своим правдивым письмом*, ему писанным из Радеса.

Теперь, продумывая в который раз пережитое в то время, мне все стало ясно; было много причин, подававших поводы к ссоре.

Так, пребывание в мае 1911 года в Москве есть уже состоявшийся разрыв с «Мусагетом»; но сознание этого было столь тяжело, что я, стиснувши зубы, недообъяснившись, все бросив в Москве, бежал в Боголюбы.

К счастью, в те дни не осознавал я и десятой доли того, что происходило со мною; если бы осознал, вряд ли нашел в себе мужество продолжать жить так, как жил; понял бы я, что меня разбивает тяжесть моей трезвости и совершенной конкретности; меня давил быт, впервые увиденный во всех мелочах; до сей поры я над ужасом быта скользил; материальная стиснутость, зависимость от каких-нибудь нескольких сотен рублей, теперь впервые раскрыла мне безвыходность моего положения: не иметь возможности обеспечить Асю элементарными жизненными удобствами и видеть всю ее беспомощность в тех условиях, которые мог я ей предоставить; будь у нее *пламенная любовь ко мне и решимость бороться за нашу жизнь*, все это

пережилось бы иначе; но теперь вижу, что у нее не было никаких стимулов отстаивать нашу жизнь; она пассивно как бы ждала, что все сложится само собой; менее всего сознавала она, что для этого нужен и с ее стороны какой-то творческий импульс; я со всей трезвостью видел ее несознательность в этом смысле; эта трезвость была для меня раздавливающим меня молотом; я видел: то, что готовится нам в ближайшие месяцы — ад, мука, бессмыслица; и весь был вперен в созерцанье чудовища, которому имя «быт»; главное, — я был заперт в себя, потому что ни с кем не мог поделиться сущностью моих страхов; и невольно, бездомно шатаяся по Москве, переживал субъективнейше все, к чему прикасался; переплавлялось как бы самое существо моих восприятий; пустяшнейшее впечатление отлагалось в вовсе новое качество; все мелочи стали выглядеть страшным оскалом; отовсюду вытягивались вместо знакомых, даже друзей, лишь неведомые прежде уроды, от которых я вынужден был защищаться и о которых не мог никому ничего я поведать; мое сознание уподоблялось прижизненно умершему, сошедшему в царство теней и утратившему самую способность объясняться с зловещими, его обступившими ликами; я жил в обстании чудовищных образов, люто вгрызавшихся в меня; в тех мучениях, которым не было имени, переплавлялась самая субстанция переживаний моих; но глядя из будущего, я мог бы в те дни впервые сказать себе, что самопознание точно раскаленными щипцами изрывало мое существо; до того рокового лета жил, был, мыслил некто, которого называли Борис Николаевич Бугаев, одевшийся в некий призрачный кокон, называемый Андреем Белым; но вдруг этот Белый вспыхнул в процессе самовозгорания, суть которого была непонятна ему; от Белого ничего не осталось; Борис же Бугаев оказался погруженным в каталепсию, подобную смерти; он умер; и ел, спал, двигался наподобие мумии; в себе самом слышал он отдаленные отзвуки некой жизни, к которой возможен пробуд; но — как пробудиться? Во всяком случае не Ася пробуживала; она сама была, как во сне; жила мумией. Таково, приблизительно, было мое состоянье сознания, когда я тронулся из Москвы к ней.

Пустынный шар в пустой пустыне,
Как дьявола раздумие,
Висел всегда, висит поныне
Безумие, безумие.

Нет, нет, — стояние на пирамиде, вперенье в пески пустынь продолжалось еще; и никакие, казалось, силы не могли развеять это оцепененье.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

В Боголюбах ждало меня письмо Блока, с которым я деятельно переписывался из Африки, как о том упоминает тетка Блока, Бекетова: «С северо-африканского побережья, куда уехал... Борис Николаевич, Александр Александрович стал получать частые и длинные письма». Первую неделю я только радовался своему возвращенью на лоно природы; мотыльковые цветики пестрили мне дни; желторой куролепов уже откачался на мае; заизумрудил ночами, в днях серый, мизерный Иванов жучок; многодревые чащи качались; тянулись к востоку закатные проясни, не угасая, переходя в лучезарное утро; тихоглавые липы сквозили жарищею синей у домика; мы шутливо дружили с В. К. Кампиони, который все-то поддразнивал нас: «У, у, декаденты паршивые» — будто обругивал, а выходило пренежно; иль с крыльца, приложив руку ко рту, зычным басом кидался в пространство, стараясь казаться свирепым; но прислушивался к тому, чем мы жили; шутливый смешок соединялся в нем с искренним уважением к нам; под грубостью прятал тончайшую душу и никому не мешал; во мне вызывал алогично он образ седого и добродушного старика капитана с «Arcadia», руку бросавшего с борта в просторы ветров; и просторы Волынской губернии, ветром хле-

РИСУНОК АНДРЕЯ БЕЛОГО
К РОМАНУ «МАСКИ, 1929 г.
Собрание К. Н. Бугаевой, Москва



ставшие в нас, напоминали мне простор моря, безбытицу, нас уносившую некогда от всего, нам известного; так же дружил я с С. Н. Кампиони; и мне были близки неустрашавшие и веселые порывы ее; боголюбское общество: Кампиони, его помощник, похожий на Балтрушайтиса, сестры Аси — Наташа и Таня, Наташин муж, Поццо, скоро присоединившийся к нам из Москвы, брат сестер Миша, Аришенька — няня, да наезжающие из волости гости, соединявшиеся уютными вечерами в том домике, куда сходились: обедать и ужинать; возвращавшийся к вечеру после объезда лесов, иль с охоты В. К., опершися локтями на стол, присаживался за шахматы к Асе, разглаживая кудрявую бороду.

Лето это казалось значительным нам; мы вынашивали возможности снова бежать за границу, чтобы мне писать новый роман, чтобы Асе кончать курс гравюры в Брюсселе у старика Данса; я уже застрачивал «Путевые заметки»; жили мы ожиданием чего-то большого, придвинутого вплотную; я позднее, из Швейцарии, вспоминал это время в написанном фельетоне «Гремящая тишина»; Боголюбы, Луцк, Торчино, ведь, попали в громовую полосу русско-австрийского фронта; летом 1911 года на окраине города расквартировали гусар, звенящих саблями, шпорами и кричащих кровавого цвета рейтузами; с появлением их потянулись военные слухи, и какое-то беспокойство охватывало на прогулках в полях; я, Наташа и Ася прислушивались к дальним рокотам, напоминающим гром, иль гременье телеги по выбитой и пылявой дороге.

— «Ты слышишь?»

— «Слышишь?»

— «Да, гремит».

Гром? Безоблачно небо. Орудия? Но — откуда? Телега поехала по дороге?.. Дорога пустая, протянута вдаль. Нет источника грохота, а — погромыхивает; слышу — я, слышит Ася; Наташа вслушивается средь порхающих

васильков созревавшей пшеницы; вот — грохнуло; обрывается наш разговор; мы молчим: ру-ру-ру.

— «Слышишь?»

— «Да, да, погромыхивает».

Что это было?

От этих вот рощ листоплясом подымется ветер; и ясногорий закат объясняет пространство под облаком; он разгасится венцами перстов; и начинаются замерки; возвращалися с поля, прислушиваясь к полету времен; фыркают лошади; и мчится в ночное мальчишка верхом, растопырившись пятками и бросаясь локтями: гоп, гоп мимо нас. И — вновь грохнуло.

Раз уже в сумерках шли мы домой; синесерая дымка июльского вечера стлалась; вот на приступочке белого домика видим сидит загорелый, кудластый лесничий, сконфуженно чешет затылок, поглядывая украдкой на нас:

— «Вот, ведь, — чорт: подъезжает телега; гремит колесом; выйду я, жду-пожду — никого... а — гремит! Что за чорт?»

— «Мы давно это слышим».

— «Вы слышите?»

— «Что там?»

— «Гремит...»

И В. К. Кампиони, полусконфуженный и рассерженный, только разводит руками; и плюнув, — уходит с крыльца.

Я описываю восприятия эти, нас волновавшие в мирных волынских полях, как предчувствие грохота, долженствовавшего здесь разразиться; ведь, домик лесничего и большой, через год лишь отстроенный дом, — все разрушено было: австрийскими пушками (погибли и книги мои и коллекции африканских безделиц); здесь длились бои.

И общее впечатление этого лета: гремящая тишина; тишина — зрела «гро́мами»: упадающей эры; «гремело» не здесь, а над миром; грохот — слышали; вот стихотворение, написанное мной в эти дни:

И опять, и опять, и опять —
Пламенея, гудят небеса...
И опять, и опять, и опять —
Меченосцев седых голоса.

Грохотала бедами атмосфера России.

К августу я вплотную вошел в «Путевые заметки»; утра, вечера я согбенно сидел над столом, обалдевший, не выходя на прогулки и имея объектом все ту же оцепеневшую Асю, лежавшую передо мной на диване и покрывавшую себя клубом дыма; и как бывает: когда в думах, забывшись, вперяешься в то же стенное пятно, изучая его машинально, выступают в нем образы, ассоциируемые с работой; и так образ Аси передо мной разрастался, примышляясь невольно к работе; мы встретились в годы, когда моя жизнь мне казалась разбитой; я думал о смерти; и вот глядя на Асю — подумалось: лучшее, что могу, это — блюсти ее жизнь, служить ей поддержкой; и дружба росла оттого, что Ася могла на меня опираться; отсюда и бегство с ней; я утешался иллюзией: в умении стать ей опорой я обретал смысл всей жизни; он рос до ощущения почти роковой пригвожденности; и приходилось жить чувством рока; других надежд не было; читал ее облик я несколько лет; и различно прочитывал, умаляя и — переоценивая.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Это роковое для меня по последствиям лето скрасилось мне первым сближением с матерью сестер Тургеневых, С. Н. Кампиони; она выступила передо мной не как теща, а скорее, как старшая сестра; с дочерьми она находилась в чисто товарищеских отношениях; мы с нею шутили, что она «вот уж не теща!» Она вносила в наши планы много веселой чепухи, экстравагантности, способной «вот уж не распутать», а скорее окончательно все

перепутать; вообще, старшая пара этого сумбурного, гостеприимного дома,— почтенный лесничий-меньшевик, горлан, собаковод и супруга его, вросла дружно в сознание мое и А. М. Поццо; и мы, перед безрадостным отъездом в Москву с думами о дальнейшем устройстве, не без азарта и вызова отпраздновали наше вступление в предстоящую жизнь; нам с Асей нужно было отыскать себе зимнее помещение под Москвой; Наташа с Поццо предстояло найти квартиру; у Наташи ожидался ребенок в конце октября; обе пары не имели денег; оставалось этот тяжелый период брать на ура.

Я ведь не сознавал еще всей степени трагизма своего положения; когда мы, год назад, замышляли наши бегства из Москвы, для меня не виделось ясно будущее; возвращение из-за границы впервые показало действительность: я ощутил себя проданным в рабство — не какому-либо отдельному московскому кружку, а русской буржуазии в ее целом; но социальная сторона моего томления была мне закрыта, а между тем я должен был бы себя сравнить с Артуром Рэмбо, некогда новатором в искусстве, революционером формы, пламенным коммунаром 71 г., в тот период, когда реставрационные тенденции буржуазии заставили-таки и его от свободнейших утопий перейти к... исканию золота; золота прежде всего, чтобы жить; и вот он «уходит на жестокую, бесплодную борьбу за золото, которое... ищет на Кипре, в глубине Абиссинии... — за золото, которое... наконец находит незадолго до своей смерти»; так же судьбы недавно передового русского искусства отныне попадали в лапы крепнущей русской буржуазии.

В предисловии к книге Ж. М. Карре «Жизнь и приключения Жана-Артура Рэмбо» стоит: «Артур Рэмбо один из «проклятых поэтов», которыми гордится французская поэзия. Но в проклятии, тяготевшем над ним, нет ничего «божественного», ...ничего личного. Это было проклятием времени, в котором он жил».

Проклятием нашего времени была испакощенность казавшегося незадолго пред тем еще творчески свободным искусства; с 1908—10 года упали иллюзии; лапа капитализма легла на те сферы, в которых работали мы; итог впечатлений, привезенный мной из-за границы, — кризис жизни, культуры, сознания буржуазной Европы, которой Россия была неотъемлемой частью, — подтверждал мои домыслы, обостряя мне зрение невероятно; естественно, что вернувшись из путешествия, я не узнал той России, из которой выехал; не узнал, потому что до путешествия я Россию не видел такой (а она уже стала т а к о й); этот привкус мне открывшегося теперь впервые и пережил я, как нечто, глубоко враждебное мне; отныне я обречен был встречать не «близких знакомых», а социальных врагов, поработителей моей свободы; так оно и было; процесс социального осознания длился до революции, во время и после нее; он был источником моего скоро начавшегося разрыва со всем прежним кругом.

Особенно трудно было мне спускаться в мою преисподнюю в силу того, что я не сознавал еще, что не какой-нибудь тот или другой «кружок» или «салон» мне враждебен, а все, все эти салоны и «тоны» — части моей тюрьмы; это скоро сказалось, когда в поисках тысячи рублей я должен был проделывать невероятные усилия; а почтенные люди со всех сторон просовывали нос в проблему той «тысячи», чтобы не выпустить меня с нею за границу; все эти люди московского общества поняли инстинктивно: Андрею Белому надо добыть себе денег, чтобы бежать из их власти; он таки — добыл, и — вырвался; через год буржуазная Москва преисполнилась негодования: Андрей Белый изменил себе, изменил искусству и отдается каким-то дурацким фантазиям, вместо того, чтобы быть с нами. Прошу заметить, что в это время Андрей Белый напряженно работал над лучшей в ту пору для него книгой, которой в Москве ему не давали писать.

Доживая последние дни в Боголюбах, я готовился ехать в Москву, чтобы в ней натыкаться на неизбывные трудности; я чувствовал себя обраставшим

как бы отложеньями тяжести, которые я не мог приподнять к поверхности жизни; я потерял способность объясняться с людьми; это была реакция на ряд для меня огромных узнаний, которые все менее влагалися в слово; пережитое за последние два года оказалось более значительным, чем я мог это предполагать; при объяснении с людьми я находил свою точку зрения бесконечно удаленной от их точек зрения; вокруг меня росла пустота; в силу косноязычия я был обречен медленно выдавливаться из привычек, быта и круга интересов людей, с которыми я прежде водился; трудность моя усугублялась тем, что я лишь поздней осенью осознал истинные корни моей немоты: я выпадал, так сказать, из всех форм быта буржуазной культуры; а культуры, которую я мог бы противопоставить ей, у меня не было; интерес к Востоку, будирование европейской цивилизации — это был беспомощный вызов по отношению к тому, что должен бы я предпринять; в сущности волил я революции быта, революции сознания, которая развертывается лишь по мере того, как углубляется революция социальных отношений; последней не было; и я обречен был погрязать в своих безъязычных состояниях, мучиться ими, быть недовольным; и — только.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Никогда не забуду того серенького, холодного дня, когда мы с Брянского вокзала прогрохотали с сундуками и картонками в Никольский переулок, дом Новикова: в квартиру матери; и вот что́ нас встретило: в переднюю вышла высокая, бледная, с безразличным лицом тетя Катя и недоумевающе посмотрела на нас: «Вы? А — Саши нет. И я не знаю, как... право...»

Тут читатель воскликнет: тетя Катя! Какая такая? Ни в «На рубеже», ни в «Начале века», ни в «Между двух революций» нет никакой тети Кати; откуда взялась? Кто́ она? Читатель, она — т о   с а м о е; во-первых, — тетя моя, и во-вторых, — тетя, проживавшая у нас в квартире и зорко следившая за мной и событиями моей биографии, описанными в первой части настоящей книги; а что о ней не удосужился я сказать, так в том не моя вина, а свойства ее жизненных выявлений: быть невидимой, неописуемой, подобно тончайшей пылевой слойке, ежедневно ввеваемой в комнату из открытой форточки и обратно выжеваемой в мировые пространства воздушного купола; я мог бы десятки лет описывать происшествия нашего дома, лиц, в нем бывающих, и не зацепиться за тетю Катю; ибо она поступает так, как «вообще» поступают, говорит так, как «вообще» говорят («Днем светло, ночью темно» и т. п.); и никогда, ничем не остановит внимание; в ней — «отсутствие всякого присутствия» чего-нибудь индивидуального; она проявляет себя даже не как «тетя вообще», а как «родственницы вообще», и того менее; этот дар ее к небытию сильно окрашивал воздух нашей квартиры какими-то ощутимыми едва ль не мистически — да простят мне! — тонами, вызывая непроизвольный вздрог жути; я однажды изобразил ее в моей первой «Московской симфонии», в сцене прихода к философу, зачитавшемуся Канта, родственницы в черном платье, которая угашенным голосом перечисляет ему печальные обстоятельства своей жизни: смерть сына, свое одиночество, после чего философ с ужасом садится на пол, а автор в ужасе восклицает: «...все кончено для человека, севшего на пол!» И потом изобразил ее в «Котике Летаеве» под видом заводящейся в межкресельной пыли «тети-Доти»: капелька из рукомойника капает что-то-те-ти-до-ти-но.

Почему же я осенью 1911 года, вступив в нашу квартиру, зацепился за тетю Дотю, — виноват, — за тетю Катю? Да потому, что в минуты величайшей пустоты и серости веяло мне «что-то-те-ти-до-ти-но».

В своем роде тетя Катя — явление замечательное; и раз она выскочила на поверхность воспоминаний, нельзя не посвятить ей несколько слов, тем более что она проходит невидимо по всем четырем томам.

Тетя Катя переселилась к нам после смерти бабушки; и с той поры

неукоснительно сопровождала все события жизни квартиры, которыми сильно интересовалась она, без того чтобы кто-нибудь мог это заметить; ибо, как сказано, сама она была незаметна; тетя Катя множество лет служила на службе сборов; со службы являлась в 4-м часу и без единого слова проходила в свою унылую комнату с пуком бумаг, который раскладывала перед собой на столе; пук этот составляли пустые листы бесконечной «ведомости», которую заполняла она, вставляя изредка палочку в клеточку; эти палочки в клеточках — предмет десятилетнего моего созерцания; этим занятием заполняла она пустые часы с половины четвертого до поздней ночи, отрываясь к обеду и вечернему чаю; появлялась с заспанным лицом; и молча отсиживала; разговаривала она вообще мало, а при маме в особенности, потому что единственным содержанием ее сообщений была мама:

— «Саша поехала в Крым... У Саши в Крыму вскочил прыщик... Саша пишет, что скоро вернется в Москву...»

Мама, бывало, ей иронически:

— «Что ты все обо мне... Ты бы о себе рассказала» — или «Это я так думаю, а не ты».

В ответ на это раздавалось:

— «И я так же думаю».

— «Думаешь то же, что я. У тебя нет своих мыслей».

Так сестры пикировались чуть ли не ежедневно.

Но вот странность: у каждого человека на письменном столе поставлено изображение кого-нибудь близкого; у тети Кати за всю жизнь я не видел такого изображения; на столе тети Кати стоял большой собственный портрет тети Кати; перед ним сидела она и на него глядела она; портрет изображал тетю Катю в зрелом возрасте, когда мелковатые, мягконезначительные черты ее, уж ствердясь, ссохнувшись, приобрели жесткий вид; точно она, прихмурившись, из портрета грозилась на всякого мало-мальски веселого



РИСУНОК АНДРЕЯ БЕЛОГО
К РОМАНУ «МАСКИ», 1929 г.
Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

человека: «Я вот, ух, тебя как!» Тетя Катя никогда никого не любила; в молодости на всякую попытку к ухаживанью она отвечала исступленным фырканьем, напоминавшим фырканье неприятной индюшки; и тетя Катя терпеть не могла все, что отзывалось сердечным увлечением; стоило кому-нибудь в кого-нибудь влюбиться, как этот кто-нибудь делался предметом ненависти тети Кати; само собой разумеется, наш отъезд с Асей в Африку был источником бурного, но таимого негодованья ее; неприязни свои выявляла она не открыто, а, так сказать, исподтишка; она любила, притаясь в своей комнате, например, ненужно напугивать дочь нашей горничной, белокурую девчурочку пяти-шести лет, к которой питала слабость мама; та, бывало, бежит мимо открытой двери, против которой тетя Катя ставит свои палочки в клеточки; из открытой же двери яростный шопот: «Я тебя, у... у... у!». И рев девчушки.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Не требует объяснения тот факт, что она глубоко возненавидела Асю, хотя бы за то, что последняя была мне дорога; и разумеется, эту ненависть она ни в чем не высказывала; она только не упустила случая доставить нам неприятность, когда мы, влетев с вещами в переднюю, на нее наткнулись в отсутствие мамы; мама только и мечтала о том, чтобы мы с Асей жили у нее (что она не любила Асю, это дело другое); и о запрете ее остановиться нам с дороги в ее квартире не могло быть и речи; но тетя Катя — дело иное; в духе ее, тетекатиных ужасиков (все ее действия — ужасики!) было тут-то и сделать нам подковырку; появление нас с Брянского вокзала в Никольском переулке в тот неприятный, серый денек живет в моей памяти, как сиротливый укол; нам оставалось тотчас же, схватив вещи, броситься в меблированные комнаты (Троицкой на Тверском бульваре); и в ответ на изумление матери, что мы миновали ее, ссылаться на уже совершившийся факт.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Через месяц мы с Асей остались одни в сырых октябрьских туманах, роящихся над Расторгуевым; здесь Ася вновь впала в оцепенение, напоминавшее транс, вгрызаясь в книгу Блаватской: «Из пещер и дебрей Индостана»; а я провалился в лейтмотив романа «Петербург», теперь официально заказанного мне Петром Струве для «Русской Мысли».

В Расторгуево попали мы благодаря хлопотам К. П. Христофоровой, ведшей переговоры со своими друзьями, какими-то Депре, которые и дали согласие на то, чтобы мы сняли их дачу, уверяя, что она — зимняя; в конце сентября — начале октября трудно себе было представить более уютный уголок; три тихих комнаты, правда, со слишком уж легкими, летними креслами, давали простор для за́думи; мы обзавелись расторопной прислугою, Сашей, дровами и всем, что необходимо для зимнего времени; дни начинали мелькать; раз в неделю к крыльцу подъезжала пролетка за мною, отвезти меня на станцию, чтобы к последнему вечернему московскому поезду ждать меня и везти обратно по перелескам, травным лугам; было уютно в вечерних туманах катиться домой, видеть издали огонек, и знать, что тебя ждет ужин, Ася, и тихие разговоры, в которых я изливал свои московские, надо сказать, невеселые впечатления; Ася с сонной ленцой отказывалась бывать в городе; в Расторгуеве на нее нашел стих ходить в моих коротких тунисских штанах и выглядеть настоящим мальчишкой, с тою однако разницей, что лицом на мальчишку ни капли не походила она; стиснутые брови и пристальный взгляд, вперяемый сквозь меня куда-то в неизмеримые дали, подсказывали мне, что в ней углубляется тот же, мною не раз подмечаемый, транс, заставлявший меня вздрагивать и ожидать печальных и роковых событий, которые она словно выколдовывала из хаоса жизни; менее всего она жила «нашей» жизнью; вот уж ни капли не силилась создать ее; и пре-

доставляла мне свободу думать о ней, что угодно; но и я в эти дни менее всего думал о ней; ко мне подкрадывалась тема романа, который предстояло мне, так сказать, осадить из воздуха.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Его я замыслил, как вторую часть романа «Серебряный голубь», под названием «Путники»; об этом-то и был разговор у нас со Струве; при подписании договора не упоминалось о том, чтобы представленная мною рукопись проходила цензуру Струве; Булгаков и Бердяев, поклонники «Серебряного голубя», настолько выдвинули перед Струве достоинства романа, что не могло быть и речи о том, что продолжение может быть забраковано; мне было дано три месяца: октябрь, ноябрь, декабрь — для написания 12-ти печатных листов, за которые я должен был получить аванс в 1000 р.; на эти деньги мы с Асей предполагали поехать в Брюссель; мой план отрыва от Москвы получал «вещественное оформление»; роман во всех смыслах меня выручал; последние переговоры о мелочах я вел с Брюсовым, ставшим руководителем художественного отдела в «Русской Мысли»; он пригласил нас с Асей к себе на Мещанскую и угостил великолепным обедом с дорогим вином; наливая нам по бокалу, он с милой язвительностью проворкотал гортанно, дернувшись своею кривою улыбкою:

— «Русская Мысль» — журнал бедный, и мы вынуждены непременно кого-нибудь поприжать. Борис Николаевич, вы — бессеребренник, святой человек. Ну право, на что вам деньги! Так что прижмем мы уж — вас».

Тут выяснилось, что плату за печатный лист мне положили неприлично малой (чуть ли не 75 р.); помню этот мрачный обед, колкие любезности Брюсова и фигурку Аси, напоминающую палочку; она была в своем зловещем черном платье и так невесело улыбалась сквозь злость, что мне делалось не по себе; вообще она вызывала во мне в этот период жалость до слез; в сожалении, главным образом, изживалась тогда моя любовь к ней.

Обед у Брюсова — преддверие к долгим осенним ночам, во время которых я всматривался в образы, роившиеся передо мной; из-под них мне медленно вызревал центральный образ «Петербурга»; он вспыхнул во мне так неожиданно странно, что мне придется остановиться на этом, ибо впервые тогда мне осозналось рождение сюжета из звука.

Я обдумывал, как продолжить вторую часть романа «Серебряный голубь»; по моему замыслу она должна была начинаться так: после убийства Дарьяльского, столяр, Кудеяров, исчезает; но письмо Дарьяльского к Кате, написанное перед убийством, очень замысловатыми путями таки попадает к ней; оно — повод к поискам исчезнувшего; за эти поиски берется дядя Кати, Тотраббеграаббен; он едет в Петербург посоветоваться со своим другом, сенатором Аблеуховым; вторая часть должна была открыться петербургским эпизодом, встречей сенаторов; так по замыслу уткнулся я в необходимость дать характеристику сенатора Аблеухова; я вглядывался в фигуру сенатора, которая была мне не ясна, и в его окружающий фон; но — тщетно; вместо фигуры и фона нечто трудно определимое: ни цвет, ни звук; и чувствовалось, что образ должен зажечься из каких-то смутных звучаний; вдруг я услышал звук как бы на «у»; этот звук проходит по всему пространству романа: «Этой ноты на «у» вы не слышали? Я ее слышал» (Пет[ербург]); так же внезапно к ноте на «у» присоединился внятный мотив оперы Чайковского «Пиковая дама», изображающий Зимнюю Канавку; и тотчас же вспыхнула передо мною картина Невы с перегибом Зимней Канавки; тусклая лунная, голубовато-серебристая ночь и квадрат черной кареты с красным фонарьком; я как бы мысленно побежал за каретой, стараясь подсмотреть сидящего в ней; карета остановилась перед желтым домом сенатора точно таким, какой изображен в «Петербурге»; из кареты ж выскочила фигурка сенатора, совершенно такая, какой я зарисовал в романе ее; я ничего не

выдумывал; я лишь подглядывал за действиями выступавших передо мной лиц; и из этих действий вырисовывалась мне чуждая, незнакомая жизнь, комнаты, служба, семейные отношения, посетители и т. д.; так появился сын сенатора; так появился террорист Неуловимый и провокатор Липпанченко, вплоть до меня впоследствии удививших подробностей; в провокаторе Липпанченко конечно же отразился Азеф; но мог ли я тогда знать, что Азеф в то самое время жил в Берлине под псевдонимом Липченко; когда много лет спустя я это узнал, изумлению моему не было пределов; а если принять в внимание, что восприятие Липпанченко, как бреда, построено на звуках *л-п-п*, то совпадение выглядит поистине поразительным.

С того дня, как мне предстали образы «Петербурга», я весь ушел в непрекращающийся, многонедельный разгляд их; восприятие прочего занавесилось мне тканью образов, замыкавших меня в свой причудливый мир; но я ничего не придумывал, не полагал от себя; я только слушал, смотрел и прочитывал; материал же мне подавался вполне независимо от меня, в обилии, превышавшем мою способность вмещать; я был измучен физически; но не в моих силах лежало остановить этот внезапный напор; так прошел весь октябрь и часть ноября; ничто не пробуждало меня от моего странного состоянья.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Наконец пришлось-таки пробудиться; грянул трескучий мороз; стены мгновенно промерзли; в углах на аршин поднялись разводы инея; мы со всем скарбом, бросив Расторгуево, оказались в Москве, в небольшой комнатке неуютной квартирки Поццо, где быт Кампиони, Поццо и прочих «родственников» таки нас с Асей давил; у нас не было отдельного помещения, где могли бы мы изолироваться; в таком грустном обстании вставал прямой вопрос, как мне работать над «Петербургом», который надо было срочно сдавать в декабре; все же выход нашелся; по совету Рачинского я уехал в Бобровку, куда Ася должна была скоро приехать; очутившись в пустом доме (хозяйка только наведывалась, проживая в имениях родственников), я опять погрузился в мрачнейшие сцены «Петербурга», там написанные (сцена явления Медного Всадника, разговор с персидским подданным Шишнарфнэ и др.); должен сказать, что я усиленно работал над субъективными переживаниями сына сенатора, в которые вложил нечто от личных своих тогдашних переживаний; сиро было мне одному в заброшенном доме в сумерках повисать над темными безднами «Петербурга»; в окнах мигали помахи метелей, с визгом баламутивших суровый ландшафт; в неосвещенных, пустых коридорах и залах слышались глухие пóскрипы; óхи и вздохи томилися в трубах; через столовую проходила согбенная фигура того же глухонемого с охапкою дров; и вспыхивало красное пламя в огромном очаге камина; я любил, сидя перед камином, без огней, вспоминать то время, когда здесь, в этих комнатах, задумывался «Серебряный голубь»; и ждал с нетерпением Асю; суровое молчание дома тяготило меня.

И вот — она.

Но она испугалась бобровского дома:

— «Не переношу этих старых помещичьих гнезд, обвешанных портретами предков. Не люблю этих шорохов, скрипов».

Если принять во внимание, что мною написан здесь ряд кошмарных сцен «Петербурга», то обстановка нашего быта слагалась неважная; Ася томилась, не зная, чем ей заняться; приезд на несколько дней А. С. Петровского нас разгулял; но он уехал; и та же конденсированная жуть молчания, одиночества; Ася не выдержала и, бросив меня, уехала к сестрам в Москву, еще раз доказавши, что нам с ней нечего делать; я же не мог оставить своего поста, ибо сидел с утра до вечера, оканчивая заказанную мне порцию, которую тотчас же должен был сдать «Русской Мысли» для получения сле-

дуемой мне тысячи рублей; и тут-то я напоролся на инцидент со Струве, надолго разбивший меня.

## ИНЦИДЕНТ С «ПЕТЕРБУРГОМ»

Помню, с каким пылом я несся с рукописью «Петербурга» в «Русскую Мысль», чтоб сдать ее Брюсову; рукопись сдана; но Брюсов, точно споткнувшись о нее, стал заговаривать зубы вместо внятного ответа мне; он говорил уклончиво: то — что не успел разглядеть романа, то — что Струве, приехавший в это время в Москву, имеет очень многое возразить против тенденции «Петербурга», находя, что она очень зла и даже скептична; то, наконец, что «Русская Мысль» перегружена материалом и что принятый Струве роман Абельдяева не дает возможности напечатать меня в этом году; все эти сбивчивые объяснения раздражали меня невероятно; прежде всего я считал, что заказанный мне специально роман не может не быть напечатанным, что такой поступок есть нарушение обязательства: заставить человека в течение трех месяцев произвести громаднейшую работу, вогнавшую его в переутомление, и этой работы не оплатить; Брюсов вертелся-таки, как пойманный с поличным; разрываясь между мною и Струве, то принимался он похваливать «Петербург», с пожимом плечей мне доказывая: «Главное достоинство романа, разумеется, в злости, но Петр Бернгардович имеет особенное возражение именно на эту злость»; то он менял позицию и начинал доказывать, что роман недоработан и нуждается в правке; это ставило меня чисто внешне в ужасное положение; я был без гроша; и не получив аванса, даже не мог бы продолжать писать; в течение целого месяца я атаковывал Брюсова, все с бо́льшим раздражением, приставая к нему просто с требованием, чтобы он напечатал роман; много раз наши почти безобразные с ним разговоры происходили в редакции «Русской Мысли» в присутствии бородатого Кизеветтера, туповато внимавшего нам, и пуча глаза, потрясавшего хохлом; неоднократно я, как тигр, настигал Брюсова в Обществе свободной эстетики, где я устраивал ему сцены в присутствии И. И. Трояновского и Серова; Брюсов особенно корчился здесь, потому что симпатии членов комитета «Эстетики» были на моей стороне; и все видели, что старинный соратник мой по «Весам» явно отвиливает от меня; я, наконец, кидался к С. Н. Булгакову с жалобой на Струве; С. Н. недоумевал, хмурился и приходил от поведения Струве в негодование; в то время я еще не видел, в чем корень ярости Струве на «Петербург»; и только потом стало ясно, что я, как всегда, нетактично дал маху, попавши не в бровь, а в глаз Струве; у меня в романе изображен рассеянный либеральный деятель, на последнем митинге сказавший радикальную речь и тут же переметнувшийся вправо; и по виду своему, и по политической ситуации это был живой портрет Струве, который увидел себя, тогда как у меня не было и мысли его задеть; тем больнее в него я попал; он был в бешенстве; кончилось тем, что он мне на дом лично завез рукопись, и не заставши меня, написал записку, в которой предупреждал: не может быть речи о том, чтобы «Петербург» был напечатан в его органе; более того, он не рекомендует вообще печатать роман где бы то ни было; в этом предупреждении слышалась доля угрозы, что буде так, он камня на камне не оставит от «Петербурга»; очень жалею, что вскоре я письмо потерял, ибо одно время я хотел его напечатать, как предисловие к роману, т. е. принять вызов Струве: пусть-де рассудит нас будущее; как бы то ни было, эта месячная борьба со Струве и Брюсовым убила меня; я был почти болен, не зная, что́ делать, как жить.

Вдруг неожиданно получаю переводом 500 р. и вслед за ними прекрасное, нежное, деликатное письмо Блока; он пишет, что слышал о моем бедственном положении, и умоляет принять от него эти деньги и спокойно

работать над продолжением «Петербурга»; он-де только-что получил от покойного отца наследство и на несколько лет-де вполне обеспечен; оставалось принять благородную помощь друга; письмо Блока поддержало меня морально; и я уехал на праздниках в ту же Бобровку, продолжать свой роман несмотря ни на что; отказ Струве лишь подхлестнул мое самолюбие.

Не тут-то было; я — в Бобровку, а вслед за мною письмо; и такого рода, что я опрометью из Бобровки в Москву; письмо — анонимное, наполненное всякими инсинуациями против Аси; к ужасу моему, автора письма я узнал; это определило непреклонность решения вырваться из России скорей, какою угодно ценой; российская почва проваливалась под ногами; воздух Москвы отравлял; и тут — сердечнейшее приглашение от Вячеслава Иванова; он-де и его друзья сильно заинтересованы «Петербургом» и жаждут прослушать роман; есть-де ряд серьезных мотивов приехать нам с Асей; этот вызов нас, по последствиям, — огромная помощь, подобная 500 р., присланным Блоком; я попадаю на подготовленную агитацией В. Иванова почву; «Петербург» мой весьма популярен; у В. Иванова на башне ряд чтений моих, на которых присутствуют Городецкий, Толстые, и даже затащенный сыном редактор «Речи» И. В. Гессен; все рассыпаются в комплиментах; история, только-что пережитая мною со Струве и Брюсовым, оборачивается против них; я получаю ряд предложений от издательств, желающих тотчас же напечатать роман; в результате этого успеха я продаю роман издателю Некрасову; ура! обеспечен побег за границу! Добыта нужная до зареза тысяча. Но ставший бардом «Петербурга» Е. В. Аничков и Вячеслав Иванов настаивают: роман — богатейшее приобретение для нужного петербуржцам журнала; Аничков берется достать несколько тысяч; и вызывает спешно Метнера в Петербург; если он пожертвует несколько тысяч рублей со своей стороны, то средства для журнала налицо; спешно приехавший Метнер, конечно же, не обещает ничего точного; этим журнал повисает в воздухе; впоследствии Метнер жестоко меня обвиняет в том, что я продал роман Некрасову; что же мне оставалось делать, коли издательство, хваставшееся, что оно существует для меня, проворонило «Петербург», к которому выказывало систематическое невнимание; Метнеру, кажется, роман вовсе не нравился; Вячеславу Иванову, Аничкову и ряду других петербуржцев обязан я — не Москве, не друзьям «мусагетским», где мне советовали писать романы в духе Крыжановской; так в спешном порядке осуществлялись лихорадочные подготовления к отъезду за границу; последние дни были омрачены инцидентом добывания лишней тысячи, нужной, чтоб продлить пребывание в Брюсселе и вообще за границей; я обязывался написать для «Пути» монографию о поэзии Фета; спор шел о том, дать ли мне тысячу сразу или высылать порциями; мои друзья «путейцы» и «мусагетцы» были весьма озабочены составленьем подробнейшего бюджета; они высчитывали, сколько мне нужно, чтобы прожить месяц; и так набюджетили, что решили: на двести рублей можно-де великолепно прожить; да, можно бы, но — минус папиросы! Про папиросы забыли они; узнавши об этих расчетах, рвал и метал П. д'Альгейм, с пылкостью защищавший мои интересы, и даже одно время мечтавший достать мне свободную тысячу; но — для чего? Чтобы, пригласив знатоков моего бюджета, угостить их обедом, стоящим ровно тысячу; и этим их «проучить»; на такое безумие я не пошел.

Нас провожали прекисло; друзья-благодетели разобиделись прежде срока; через полтора только месяца в Москве затвердили: Белый-де, предавши заветы свои и забыв символизм, потерял вдруг талант (в это время как раз я писал «Петербург»); это брюзгливое настроенье — уже атмосфера унылых проводов нас за границу; я насолил москвичам простым фактом отъезда; уезжая ж я знал, что в Москву не вернусь; но как это сделать — стояло в тумане.

# О Б З О Р Ы

# ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Обзор Александра Ильинского

В этом обзоре, ни в какой мере не претендующем на полноту охвата и характеристики творческих замыслов и всего литературного наследия Брюсова, мы ставили перед собою одну основную задачу: осветить читателю, хотя бы и знакомому с Брюсовым—поэтом и беллетристом, его творческий путь на анализе неопубликованных материалов, а также на обзоре текстов напечатанных им книг при сопоставлении их с текстами повторных изданий, или выпущенных Брюсовым или подготовленных им к печати.

Литературное и научное наследие, оставленное Брюсовым, заключает в себе огромное количество еще неопубликованных рукописей.

В его архиве находятся планы и программы задуманных им литературных произведений, разнообразные наброски и фрагменты стихотворений, рассказов, повестей, романов, иногда по два-три варианта на одну и ту же тему; здесь встречаются и почти законченные произведения, по тем или иным причинам не опубликованные при его жизни.

Однако, большинство из этих рукописей носит на себе следы своеобразной манеры Брюсова, выработанной им для беглой записи своих мыслей: разборчивые и удобочитаемые вначале, они, слово за слово, строка за строку, становятся все скупее в своем письменном изображении, и под конец фразы в них часто превращаются в отдельные начальные и срединные буквы слов (в большинстве согласные звуки слов), по которым можно восстановить фразу только при тщательном изучении или глубоком знании манеры письма Брюсова.

В этом отношении неоценима работа И. М. Брюсовой, благодаря которой одни из рукописей уже разобраны и частично публикуются, другие постепенно расшифровываются, систематизируются и приводятся в порядок.

## I. ТВОРЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ БРЮСОВА

### 1

Ребенком, едва только выучившись писать, Брюсов уже начал сочинять стихи, рассказы и, как он сам важно называл тогда, «научные» статьи, тщательно записывая все это еще «печатными» буквами.

Много было сочинено им до поступления в гимназию, а в гимназии, во втором-третьем классе, он, тринадцатилетний мальчик, занят уже редактированием рукописного журнала «Начало», целиком сочиняя его. В 1887 г. он заводит первую тетрадь своих стихов с различными громкими названиями, вроде: «Рай Шидада», «Гибель троянцев», «Из трагедии Ксеркса» и т. п.

«Совершенно невозможно перечислить всех работ, проделанных юношей Брюсовым, помимо школьных. Если бы напечатать все сохранившиеся детские

сочинения, то это составило бы целые томы», — так И. М. Брюсова характеризует литературное наследие поэта, относящееся только к его школьным годам [1].

Прошли школьные годы. Брюсов уже твердо определил свой путь в жизни — путь поэта, литератора, критика, ученого. Началась жизнь, заполненная неустанной, напряженной творческой работой над собой, над осуществлением своих литературных замыслов, над пополнением своих знаний, над глубоким постижением техники писательского дела.

«Так много планов, так много замыслов передо мной! Чтобы исполнить в с е, — конечно, жизни нехватит...» — пишет Брюсов одному из своих друзей в 1897 году.

Однако, страстно любящий свое дело Брюсов не боится ни количества задуманных работ, ни грандиозности их масштаба. Исключительная способность быстро ориентироваться и быстро работать помогает Брюсову, обладающему к тому же колоссальной памятью, осуществить многие из его творческих планов.

Мир творчества, разнообразного, многогранного, становится обычным миром Брюсова.

«...дело в том, что я так привык к миру начатых работ (из которых девять десятых не будут кончены), что не могу вообразить себя занятым чем-нибудь одним, — говорит о своей работе Брюсов. — Устал я переводить, бросаю Вергилия, забываю об нем, — пишу трагедию; потом зовут меня обедать; возвращаясь, я критикую наших поэтов, — но когда вернется настроение, я опять возьмусь за трагедию и буду продолжать диалог с полуслова так же свободно, как если б перерыва не было. Так я живу в мире моей поэзии, и только так могу я жить в окружающем меня мире...» [2].

Оставленные Брюсовым рукописи лучше всего подтверждают эти слова: он умел излагать свои мысли, умел глубоко познать и искренно чувствовать все, что начинал писать, умел экономить время и организовать себя для своей работы.

## 2

В собрании рукописей Брюсова хранится среди других одна ученическая тетрадь: «Тетрадь ученика VIII-го класса Валерия Брюсова», с сочинением, поданным им преподавателю русского языка — директору гимназии Льву Ивановичу Поливанову.

Задано было сочинение на тему «Гораций».

Брюсов написал весьма занимательный рассказ из римской жизни времен Августа. Этому сочинению он предпослал «объяснение».

Чрезвычайно характерно для Брюсова, что уже в те годы он счел нужным сделать к своему сочинению предисловие, в котором старался указаниями на подлинность источников замаскировать «вольность» сочинения, касающегося вопросов любви. А к тому же и вопросы эти трактовались у Брюсова по Овидию, в духе его знаменитого «Ars amandi».

Указав сначала, что достать нужных материалов к сочинению не удалось и что «за неимением материала он ухватился за первый попавшийся сюжет», Брюсов пишет далее: «Целью моей была характеристика участвующих лиц (во-первых, конечно, Горация), а вовсе не решение поднятых вопросов.

При этом я старался рисовать не столько римлян, сколько вообще людей. Почти все слова Горация и Овидия взяты из их произведений (из Горация я имел в виду, главным образом, те из его произведений, которые есть в издании Модестова, а из Овидия — «Тристиа» и «Ars amandi». Цитаты могли бы облегчить меня, но я не смел их себе позволить, так как многие ссылки взяты из вторых рук.

В заключение несколько слов о стихотворных отрывках, которые попадаются в сочинении. Переводя их, я старался приспосабливаться к латинским метрам,

но делал это больше ради опыта. Я не поклонник переводов размером подлинника. Каждый язык имеет свое собственное стихосложение, и размер, мягкий на одном языке, может оказаться грубым, если его перенести на другой. Вообще, на мой взгляд,— заканчивает Брюсов предисловие,— перевод поэтического произведения (особенно это заметно в лирике) имеет целью вызвать то же впечатление, как и подлинник, а не ознакомить с ним, что невозможно».

Дальше следовал план сочинения, в котором Брюсов, с одной стороны, как бы иронизировал над установленными в школьных сочинениях канонами плана, а с другой — разбивал эти каноны, строил план по-своему:

«План сочинения

В начале вступление; в конце заключение

1. Мнение о войне
2. Мнение об Августе
3. Мнение о счастьи и о золотой середине.
4. Мнение о поэзии. А. Определение поэзии
   В. Современное положение ее.
5. Взгляд на самого себя.

Кроме того, по сочинению разбросаны и мнения о других вещах (о любви о политике etc.)».

Лев Иванович Поливанов, оставив план, несмотря на то, что он совершенно не соответствовал школьным канонам, зачеркнул синим карандашом «объяснение», считая, вероятно, его неуместным, а в конце сочинения, не выставив в тетради никакого балла, написал: «Подобные сочинения должны быть приватными занятиями, которым нельзя не сочувствовать, но нужно упражняться в сочинениях школьных, которые имеют свои требования, для вас очень и очень не бесполезные».

А в журнале Брюсову за сочинение была поставлена отметка 5[3].

## 3

Приведенное нами предисловие заключает в себе некоторые положения, намечающие творческий облик будущего Брюсова. Уже за школьною скамьей, берясь за какую-либо тему, Брюсов старается глубоко вникнуть в ее сущность и всегда стремится подобрать для этой цели подлинный и доброкачественный материал.

Предисловие интересно для нас и с другой стороны: в нем ясно выражено стремление Брюсова к критическому анализу материала и к выработке самостоятельных взглядов в ряде вопросов, связанных с вопросами литературы. Так, говоря в своем сочинении о литературном воплощении исторических образов (в данном сочинении — римских граждан), Брюсов, по его выражению, «старался рисовать не столько римлян, сколько вообще людей».

Касаясь же переводов стихотворных отрывков, использованных в его школьном сочинении, Брюсов не упускает случая высказать свои собственные соображения по поводу того, чем может и должен быть перевод подлинника.

## 4

В маленькой записной книжечке бледнозеленого цвета Брюсов в 1908 г. набросал свои замыслы — «Intentions 1908 — 1909».

Перечень замыслов, занимающий 13 страничек, разбит им на разделы в соответствии с тем, в какой литературной форме должен был быть воплощен тот или иной замысел, а каждый раздел, в свою очередь, заключал в себе целый ряд уже определенных тем,

Разделы носят наименования: «Романы», «Драмы», «Большие исследования», «Рассказы», «Статьи», «Мелкие статьи», «Переводы», «Литературная жизнь Франции» и «Поэмы».

Всего тем — 75:

Романы: 1. Семь смертных грехов; 2. У Николы на Курьих ножках; 3. Любовь матери и сына; 4. Между двумя. Повесть; 5. Перебежавший день.

Драмы: 1. Женщина с бичом; 2. Встреча в горах; 3. Фауст в Московии; 4. Драма счастья (напис. I сц.); 5. Кн. Обиденский (сокращ.); 6. Петр Великий.

Большие исследования: 1. Формы поэзии; 2. Литературные характеристики (Vies imaginaires); 3. Мистика с позитивной точки зрения.

Рассказы: 1. Ожившие машины; 2. Бред; 3. Ночное путешествие. Эпизод — напис.; 4. Путешествие в бывший Эдем; 5. Сомнамбула, как на гравюре; 6. В Анконе. Проститутка. Ребенок-звереныш; 7. Свадьба Данте; 8. Путеводитель по Марсу; 9. Семья (сестра, сумасшедшая мать, etc. Петр); 10. Две жизни.

Статьи: 1. Ответ критикам; 2. О кн. Вяземском; 3. О К[аролине] Павловой (перераб.); 4. Понимаем ли мы Пушкина; 5. Суждения Пушкина о иностр[анной] литературе; 6. Пушкин и итальянский язык — нап.; 7. Медный всадник — нап.; 8. Русалка; 9. П[ушкин] и ит[альянский] яз[ык]; 10. Поэзия и Наука = R. Ghil. Р[усская] м[ысль] — исп.; 11. Переоценка (Там прошлого нет и следа. И пусть у гробового входа. Басня); 12. Испепеленный — нап.; 13. Что мы сделали; 14. Сивиллинские книги.

Мелкие статьи: 1. Для крит. обозр.; 2. Для Бартенева (о Корше) — напис.; 3. Заметки о Пушкине; 4. О Пантеоне — напис.; 5. О символизме. Для Олениной д'Альгейм — напис.; 6. О Rolland и Ghil (Р. Мысль) — напис.; 7. Научн. поэзия — напис.; 8. Жизнь слова; 9. Новое о романтике — напис.; 10. Символисты; 11. Завоевание земли; 12. Должна ли поэзия быть глуповата?

Переводы: 1. Франц. лирики—исп.; 2. Vita nuova; 3. Mallarmé; 4. Корабль Аннунцио (Шип[овник]); 5. Филипп II (Пантеон); 6. Коварство и любовь (Попов); 7. Torquemada (Южин); 8. Xipehus; 9. Le loris (Попов); 10. Агриппа; 11. Литер. жизнь Франции.

Литер. жизнь Франции: 1. Rom. Rollan — исп.; 2. Renè Ghil.— исп.; 3. Романтики — нап.; 4. Фр. язык; 5. Журнал (M[ercure] de Fr[ance], Vers et prose, la Phalange, Академия, Nouvelles R. Fr., Occident, Pan, Bandeaux d'Or); 6. Два скептика (R[emy] de G[ourmont] и A[natole] Fr[ance]).

Поэмы: 1. Скорбь о погибшем городе; 2. Москва 1905; 3. Воскреш. силой любви; 4. Александрийский столп — нап.; 5. Я видел. Я читал. Я любил — чего хочу; 6. Даная; 7. Сотворение мира; 8. Даж-Бог.

Стихи:

Переводы — Еще Верлена<br>
« Верхарна<br>
» римск. поэтов<br>
» франц. поэтов — испол.

Ахиллес — Парису; «Наблюдения» сбор. стихов.

Вслед за этими девятью разделами Брюсовым набросан другой список его работ, среди которых только частично попадались здесь названия из первых девяти разделов. К тому же, большинство из намеченных здесь работ являлось уже законченным. Списку была предпослана лаконическая ремарка: «издать», что определяло характер этого плана работы Брюсова.

ИЗДАТЬ:

1. Все напевы (Пути, т. III) — исп.; 2. Поль Верлен; 3. Франц. лирики XIX века — исп.; 4. Елена Спартанская — исп.; 5. Огненный ангел т. II — исп.; 6. Огненный ангел изд. 2 перераб. — исп.; 7. Верхарн, изд. 2; 8. Антология римских поэтов;

9. Вехи ч. I теория; 10. Земная ось, изд. 2; 11. Филипп II; 12. Малларме — Pages; 13. H. de Regnier; 14. Erckm[ann] — Chatr[ian]; 15. A. Gide; 16. Nodier; 17. 2-е изд. V. Lisle-Adam — исп.; 18. В-й Брюсов; 19. Paradis Artif. (H); 20. Вехи II История; 21. Пушкин; 22. Медный всадник; 23. Ecce Homo Nictzsche; 24. Семь смертных грехов; 25. Между двух бездн. Книга лирики; 26. Литер. жизнь Франции; 27. Гоголь — исп.; 28. Наблюдения. Сб. стихов; 29. Спиритизм до Роч[естерских] стуков; 30. Биогр. Агр[иппы]; 31. Зеркало теней; 32. Из летних скитаний; 33. Песни человечества (Зеркало веков); 34. Письмовник (любовн.); 35. Соблазны; 36. Отрывки св[оих] вещ[ей]; 37. Забывши о пламенном чуде. Сб. расск.

За этим списком следует перечень рецензий, какие Брюсов имел в виду написать; затем идет перечень тем для отдельных журналов и газет; далее — план издания собрания статей — «Вехи» ч. I («Ключи тайн») и ч. II («Далекие и близкие»), план книги о Пушкине с набросанным тут же эскизом обложки.

СТРАНИЦА ИЗ ЧЕРНОВОЙ ТЕТРАДИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА С СТИХОТВОРЕНИЕМ «ИЗ РИМБО» И С ПОМЕТОЙ О ТОМ, ЧТО СТИХОТВОРЕНИЕ ЭТО ЯВЛЯЕТСЯ МИСТИФИКАЦИЕЙ, 1892 г.

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Наконец, план издания: «Валерий Брюсов — Первое собрание сочинений».

Все собрание по этому плану разбито на четыре серии, при чем серия первая — четыре тома — собрание стихов; серия вторая — повести, рассказы, драмы — четыре тома; серия третья — статьи — четыре тома и серия четвертая — переводы — шесть томов. «Итого,— отметил здесь Брюсов,— пока 18 томов по 300—400 стр.».

5

Рассматривая детально перечень тем в первых девяти разделах, мы находим среди них такие, над которыми впоследствии Брюсов в разное время начинал работать. Против некоторых из этих тем имеются собственные пометки Брюсова, что они (темы) выполнены или вполне или частично, а иногда указано, что и опубликованы. Против многих других тем никаких пометок нет.

Однако, оставшиеся после смерти Брюсова рукописи говорят о том, что замыслы, записанные в маленькой зеленой книжечке, почти на всю жизнь оставались для Брюсова в той или иной степени интересными и актуальными.

Так, в перечне «Романов» значилось «Семь смертных грехов»; в «Драмах» —

«Женщина с бичом»; в «Больших исследованиях» — «Формы поэзии», «Мистика с позитивной точки зрения»; в «Рассказах» — «Ожившие машины», «Путеводитель по Марсу»; в «Статьях» — статьи о кн. Вяземском, о К. Павловой; «Пушкин и итальянский язык», «Медный всадник», «Русалка»; «Поэзия и наука» = R. Ghil, «Испепеленный» и т. д. и т. д.

Мы видим, что многие из поименованных здесь тем позднее были осуществлены Брюсовым и появились в печати. Другие остались в набросках и частью опубликованы после смерти Брюсова, частью остаются еще в рукописях.

Но еще любопытнее то обстоятельство, что план работ, записанный в 1908 — 1909 гг., включает в себе те заветные замыслы Брюсова, какие волновали его еще в гимназии и в университете и о которых он писал в своих дневниках в 1897 — 1898 гг.:

«Чем я занят теперь? — пишет Брюсов в дневнике 15 марта 1897 г. — «...предисловие к Истории русской лирики»; ...перевод Энеиды... Задумано: ...«Атлантида»...». 1898 февр. 20: — «Мне хотелось бы работать над тремя трудами: 1. История русской лирики; 2. История Римской империи до Одоакра; 3. Разработка системы Лейбница.

Вместо того, в моих тетрадях жалкие и бледные «Литературные Опыты»...».

Авг. 15:

«Заняться с осени книгами:

1. Очерк всеобщей истории.
2. О запретных науках (магия).
3. Поучения (о письмах М. П.).
4. Учебник стихотворства (поэзия).
5. История русской литературы, т. I, вып. I (XVIII в.)» [4].

И мы знаем, что и «Атлантида», и «Энеида», и «Учебник стихотворства», и многое другое, задуманное в ранней юности, оставались в заветных замыслах Брюсова, когда он уже завоевал себе определенное место в русской литературе, и были наконец осуществлены им, вполне или частично, позднее в различные периоды его творческой жизни («Атлантида», «Учители учителей» — 1916 г.; «Наука о стихе» — 1919 г.; «Энеида» — 1914—1915 гг., 7 книг) [5].

## 6

Одним из заветнейших замыслов Брюсова на протяжении всей его жизни был замысел отразить как в стихотворной, так и в прозаической форме «Жизнь веков».

Так были им задуманы «Сны Человечества», так намечал он «Фильм веков», так хотел он в «Кинематографе столетий» видеть жизнь человечества «в подзорную трубу веков», чтобы воспринять и осмыслить «отражение времен».

«В «Снах Человечества» мне хочется представить душу человечества, поскольку она выражается в его лирике, — писал Брюсов в предисловии к задуманной им книге «Сны Человечества». — Это не должны быть ни переводы, ни подражания, но ряд стихотворений, написанных в тех формах, какие себе создавали последовательно века, чтобы выразить свои заветные мечты. Мне хотелось бы при этом слагать стихи не так именно, как слагали их первобытные люди, поэты восточной и античной древности, поэты Средних Веков, эпохи Возрождения и веков, следующих вплоть до нашего, поэты разных стран, Индии, Персии, Китая, Японии, Мексики, Малайского мира, — но так, к а к  о н и  х о т е л и  с л а г а т ь  с т и х и. В обладании всеми теми средствами, какие дает техника современной поэзии, я хотел бы д о с к а з а т ь то, что они порывались выразить... Мне хотелось бы перенять не столько внешности различных образов лирики, сколько их дух...».

По мысли Брюсова, «в целом — Сны Человечества — должны были быть «хрестоматией всемирной поэзии».

Кроме схематического, но довольно обширного плана всего труда (в четырех выпусках), на семи страницах почтовой бумаги большого размера был разработан «подробный план издания» одного только первого выпуска этой книги, которая в подзаголовке определялась, как «лирические отражения всемирной истории» [6].

Вслед за вступлением — обращением «К Музе, к певцам и поэтам всех времен, к людям, к будущему и о самом себе» — были намечены десять разделов, и — от «Песен первобытных племен» на различные случаи жизни, через «Отзвуки Атлантиды», через «Страну пирамид — Египет», «Ассиро-халдейскую клинопись», Финикию, от «Народов Иеговы», через «Землю чудес — Индию», Элладу и Рим — Брюсов «Первым лепетом христианства» заканчивал первый выпуск задуманного им большого — «можно сказать огромного» — труда, озаглавленного «Сны Человечества».

Осуществлять этот замысел Брюсов начал в 1912—1913 гг., в то время, как в его планах эта мысль занесена в той же самой упомянутой нами записной книжечке, где в разделе «издать» под тридцать третьей записью значится: «Песни человечества (Зеркало веков)».

Для «Снов Человечества» Брюсов избрал стихотворную форму, а «Фильм веков», в который входило 66 картин из жизни народов разных времен и стран, он задумал осуществить в прозе [7].

О том, чем должны были быть эти картины-рассказы, Брюсов дал обстоятельное объяснение, в котором подчеркивал, что, с одной стороны, он ставил своей задачей «достичь, чтобы каждая фигура, каждое описанное событие, все изображенные местности или здания вставали перед читателем движущимися, как в кинематографе, но и красочными, как на полотне художника; а, с другой стороны, строго ограничивая в этих рассказах пределы воображения, выдумки», утверждал, что все действующие лица его рассказов — «лица, действительно жившие, все рассказанные происшествия действительно имели место в прошлом: по крайней мере обо всех них сохранились свидетельства, признаваемые достоверными, и что сюжеты рассказов — действительные исторические события».

«Короче говоря, — писал Брюсов, — читатель, пробегая мои рассказы, может быть уверен, что перед ним — не «свободный вымысел» поэта, но — достоверные исторические факты, поскольку вообще могут быть достоверны наши знания о прошлом, тем более о столь отдаленном, как, например, события второго и третьего тысячелетий до Р. Х.».

Некоторой иллюстрацией к тому, как Брюсов выполнил бы в действительности этот план своих замыслов, могут служить наброски, фрагменты и почти законченные его произведения, уже опубликованные в «Неизданной прозе» Брюсова («Юпитер поверженный», «Обреченные», «Жизнь Вергилия» и др.) [8].

## 7

Брюсов с давних пор ставил перед собою задачу разрешения проблемы научной поэзии. Эта мысль, зародившаяся у него, конечно, не без влияния Малларме и Рене Гиля, *неоднократно претворялась им в ряде высказываний теоретического* характера и наконец завершилась выпуском стихов «Дали» в 1922 году.

В предисловии к этой книге Брюсов подробно развизает свои взгляды на научную поэзию и стихами, собранными в «Дали», как бы осуществляет на практике свои давние творческие замыслы.

Подтверждением тому, что замыслы эти действительно долгое-долгое время вынашивались Брюсовым, служат и задуманные им «Сны Человечества» и запись, еще более раннего приода, в Intentions 1908—1909 гг., где в разделе «Статьи», как мы уже говорили, Брюсовым была намечена тема «Поэзия и наука = R. Ghil».

Разрешение указанной проблемы Брюсов не ограничивал сферой «поэзии» в узком понимании ее, как поэзии, выраженной в стихотворной форме. Эта задача

распространялась безусловно и на художественную прозу: в «Фильме веков» Брюсов выступал, как поэт-историк.

Не искажая ни исторической перспективы, ни образов действующих лиц, ни действительности событий, Брюсов хотел, при изображении прошлого, «придать образам и картинам столько живости и яркости, сколько в силах придать им художественное слово»[9].

Таким образом, замысел «Фильма веков» был связан с разрешением проблемы научно-исторических художественных романов и рассказов.

Круг научных тем не был ограничен только историей. Астрономия и даже чистая математика, которую Брюсов так всегда любил и занятиям которой посвящал свои кратковременные досуги, — и эти науки включил Брюсов в свои художественные творческие замыслы.

В его рукописях остались наброски научно-фантастических рассказов, как, например, «Экспедиция на Марс». На четвертушке писчего листа бумаги Брюсов делает для себя расчет, согласно которому выходит, что для перелета с Земли на Марс в 60 дней надо лететь со скоростью 41.000 клм. в час.

Затем Брюсов набрасывает интереснейший художественный очерк этого путешествия — дневник одного из участников экспедиции с предисловием от издателя, в котором он, между прочим, пишет:

«...дневник тов. Марли содержит описание всего хода экспедиции, начиная со дня отбытия ее с Земли до того дня, когда междупланетный корабль вновь должен был опуститься на ее почву; вместе с тем, дневник этот изложен с самой широкой обстоятельностью, переходя во многих частях как бы в художественное повествование.

Известно, что тов. Марли был единственным членом экспедиции, которому суждено было предпринять обратный путь на Землю, после того как все трое исследователей сравнительно благополучно вступили на негостеприимную почву Марса. Но трагический конец ждал Марли, так сказать, у самой пристани. Спуск на Землю первого междупланетного корабля оказался неудачным; вместо того, чтобы, медленно опускаясь, вонзиться в почву своими острыми «якорями», — как то неизменно удавалось при пробных спусках и как то было достигнуто при спуске на Марсе, — корабль ударился с еще довольно значительной скоростью о землю своим боком, что скорее походило на падение, чем на спуск. Оно было так сильно, что корабль дважды подскочил, снова ударяясь о землю, как резиновый мяч. Вдобавок, от сотрясения внутри корабля произошел частичный взрыв, в силу смешения разных, находившихся там, химических элементов. В результате весь снаряд оказался страшно изуродованным, а все содержимое каюты частью уничтоженным, частью разбитым вдребезги. Тело несчастного тов. Марли представляло обугленную массу мяса и костей.

Все, что уцелело от этой катастрофы, было с величайшей тщательностью рассортировано, при чем удалось отделить от обломков разбитых инструментов и утвари скудные остатки коллекции, минералогической и ботанической, собранной исследователями на Марсе; несмотря на жалкий вид этих остатков, надеются, что они дадут драгоценный материал для выводов о строении почвы Марса и о растительности на нем. В более счастливом положении оказались рукописи исследователей, т. к. шкаф, в котором они лежали, был в числе уцелевших от взрыва. Эти рукописи, — содержание которых указано выше, — и послужат основными документами, по которым будет возможно восстановить всю картину экспедиции и использовать наблюдения и открытия, сделанные смелыми исследователями...».

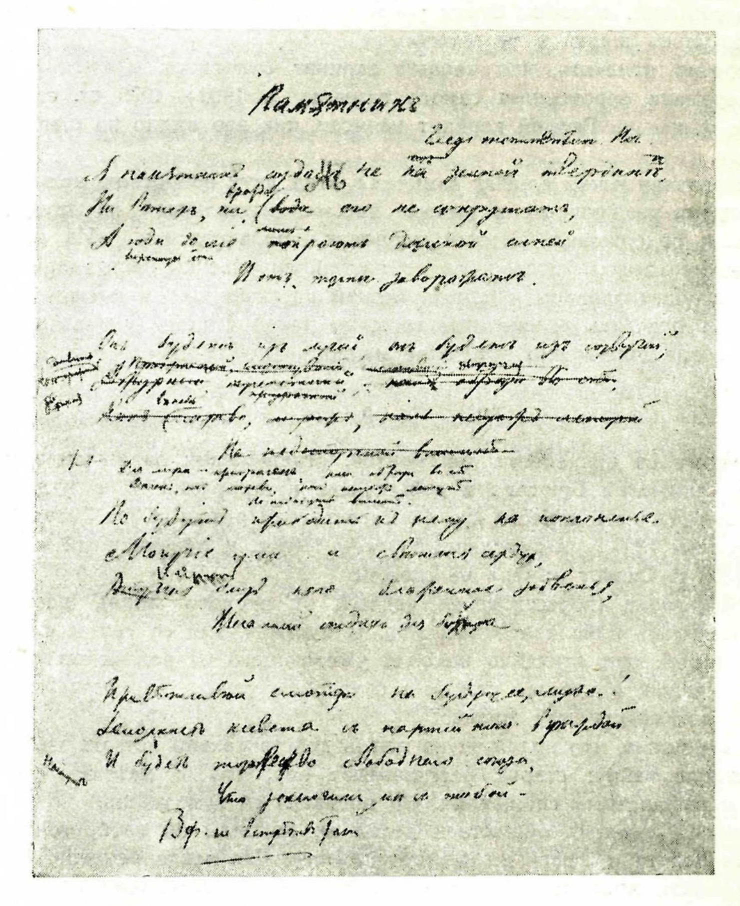
Вслед за этим вступлением идет предисловие редактора, а затем 11 страниц интереснейшего повествования о Марсе.

Наброски «Экспедиция на Марс» относятся к 1919 г., а тема этого рассказа уже упомянута в замыслах 1908 г., где в перечне «Рассказы», как мы видели, записано: «Путеводитель по Марсу». Та же тема, в несколько ином разрезе, разработана в романе «Гора Звезды», написанном в 1895 году.

## 8

К такому же типу научно-фантастических художественных рассказов нужно отнести и два наброска: «Мятеж машин» и «Восстание машин» (ранний вариант той же темы). В последнем в форме письма к другу, очевидец рассказывает о своей жизни, жизни простого обывателя, и о великих событиях, последовавших за восстанием машин. В наброске увлекательно повествуется о начале этого восстания.

Человек в описываемую автором эпоху пользовался всеми благами современных машин. Машины обслуживали все нужды людей. Стоило нажать определенную кнопку или повернуть известные рукоятки, и появлялось все необходимое



**АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЯ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «ПАМЯТНИК», 1894 г.**

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

человеку: огонь, тепло, холод, горячая вода, пар, свет и т. п. Одним словом, обслуживание нужд человека во всех видах его быта было механизировано. И вдруг произошло восстание машин: они отказались от подчинения человеку. Больше того, всякое прикосновение к кнопкам, рычагам и другим частям управления несло за собой моментальную смерть. Так началась великая катастрофа, о которой рассказывает очевидец.

Подзаголовок к наброску «Восстание машин» — «Из летописи ***-го века» — и весь стиль письма как бы говорят о той отдаленной эпохе, когда произошло все это. Читая первые строки, невольно вспоминаешь Вергилия — начало второй

песни, рассказ Энея: «Infandum, regina, iubes renovare dolorem» («Невыразимую скорбь обновить велишь ты, царица»).

«Уступаю твоей настойчивости и приступаю к описанию чудовищных событий, пережитых мною и похоронивших мое счастье... Как ни тягостно мне вспоминать те дни, подобные кошмарному бреду, дни, отнявшие у меня всех, кого я любил, и превратившие меня самого в калеку, — я все же буду писать, беспристрастно изображая все, что сам наблюдал и об чем слышал от очевидцев» (Брюсов, Восстание машин).

Во втором наброске — «Мятеж машин» — изложена только вводная часть к рассказу (которой в первом варианте нет), ибо, по мнению автора, чтобы понять ход событий, которые будут рассказаны, «надобно ясно представить себе всю организацию жизни в ту эпоху».

Интересно отметить, что первый вариант относится, примерно, к 1908 г., т. е. ко времени зарождения самого замысла: в 1908 — 1909 гг. значится тема «Ожившие машины». Второй вариант написан, как это видно из самого рассказа, в 1915 году.

Устанавливая некий единый замысел в этих двух набросках, нельзя не видеть в то же время различия их в манере письма, вытекающей из двух различных предпосылок содержания. Первый набросок — подзаголовок «Из летописи...» — по содержанию полон бытовых подробностей, лирических настроений. Во втором наброске, с подзаголовком «Фантастический рассказ», автор прежде всего хочет тот же факт осветить изложением того, на какой ступени развития было человечество, когда произошло восстание машин.

9

К одному из ценнейших документов, освещающих зарождение и развитие творческих замыслов Брюсова и дальнейшее претворение их в художественных образах, должен быть отнесен его фантастический роман «Гора Звезды», написанный им осенью 1895 г., переделанный летом 1898 г. и законченный в новой обработке в 1899 г. Сюжет романа не сложен.

Герой романа (повествование ведется от первого лица), разочарованный жизнью, покидает цивилизованный мир. В пустыне, где со своим слугою-негром скитается герой, они случайно находят умирающего от ран человека.

Приведенный в чувство старик с отчаянием узнает, что раны его смертельны, и умоляет спасти ему жизнь.

Однако, поняв, что надежды на жизнь действительно нет, он завещает герою свою великую тайну: старик рассказывает ему, что с детства его увлекала мысль о межпланетных сношениях. Он посвятил ей всю жизнь.

В разных научных обществах делал он доклады об изобретенных им снарядах для полета с Земли на другую планету. Его везде осмеяли. Но небо, по его выражению, хранило награду его старости. На основании каких-то замечательных документов он убедился, что вопрос о межпланетных сношениях уже был разрешен именно жителями Марса. В конце XIII столетия нашего летоисчисления они послали на землю корабль. Корабль этот опустился в Центральной Африке. По предположению старика, на этом корабле были не путешественники, а изгнанники, дерзкие беглецы на другую планету. Они не занялись исследованием Земли, а постарались только устроиться поудобнее. Оградив себя от дикарей искусственной пустыней, они жили в ее середине отдельным самостоятельным обществом. Старик был убежден, что потомки этих переселенцев с Марса до сих пор живут в той стране.

Зная все это и не желая с кем-либо делиться успехом, старик сам отправился на исследование. Однако, нанятые им негры, как только он проник достаточно глубоко в пустыню, отказались повиноваться, разграбили караван, а самого старика бросили полумертвым.

Старик завещает довести до конца начатое им дело и, умирая, называет несколько цифр — широту и долготу той страны, где живут потомки жителей с Марса.

Старик умирает, а герой в тот же день к вечеру начинает предназначенное ему путешествие.

Преодолев невероятные препятствия, изнемогая от жажды, кинув все свое вооружение, герой вместе со слугою наконец достигает того места, где живет, воздвигнув Гору Звезды, это загадочное племя с Марса.

Неприветливо встретили тут чужестранца: героя связывают и бросают в тюрьму.

По законам коренных жителей Горы Звезды, каждый пришедший к ним извне мог у них быть только рабом. Чужестранцы же высокого происхождения подвергались казни.

Такая участь ожидала и героя, сказавшего, что он пришел с другой звезды, и назвавшегося царским сыном: не зная законов жителей Горы, он думал, что высокое происхождение даст ему соответствующее преимущество. Только мольбы о том, чтобы дали ему жить хотя бы в рабстве, спасли героя.

Тут начинается его тяжелая, беспросветная жизнь — жизнь раба.

Но вот, во время народного празднества, дочь царя, царевна Сеата, останавливает свой взор на белом рабе. В то время, когда носилки царевны поравнялись с толпою рабов, среди которых находился раб-чужестранец, царевна вдруг открыла розовые полы носилок и сделала знак остановиться. Раб-чужестранец «увидал бледное красивое лицо, большие черные глаза и прелестную руку». Царевна подозвала знаком надсмотрщика и что-то сказала ему...

Скрылись носилки царевны... Но участь белого раба решена. На другой день утром, когда он уже работал в кокосовом лесу, от царевны был прислан раб и передал надсмотрщику, от имени царевны, что она хочет, чтобы был прислан к ней белый раб. Чужестранца ведут в покои царевны. Прежде, чем ввести его к ней, две молоденькие рабыни приносят таз из цельной яшмы с теплой водою и, хохоча, начинают омывать чужестранца. Потом на него накидывают особый короткий «полурабский» плащ, так как он был совершенно без одежды, и, осмотрев белого раба, девушки решают, что он достоин предстать пред светлые очи царевны.

Раба проводят в ее опочивальню. С того дня он становится приближенным Сеаты и ее учителем, так как своими познаниями в науках и искусстве он превосходит знатных жителей Горы.

Белый раб очарован царевной. Царевна, в свою очередь, благосклонна к нему. И, когда вскоре умирает царь, ее отец, и придворные подготовляют переворот, желая посадить на престол одного из знатных лэтеев, белый раб подымает восстание рабов, и они, под его водительством, защищая царевну, побеждают лэтеев. Однако, с гибелью лэтеев должна исполниться предреченная гибель и самой Горы Звезды.

Гора опускается... Озеро, образовавшееся на месте «проклятой пустыни» постепенно закрывает ее своими водами. Когда же погружается и верхний этаж, где белый раб находится с Сеатой, они садятся в заранее приготовленный челнок, отрезают якоря и направляются в далекое плавание к берегам Земли, куда герой хочет перевезти прекрасную царевну погибшей Горы Звезды.

Но царевна умирает в пути.

И «в тот час, когда Сеата умерла, он вдруг понял всю безмерность своей любви к ней. Ему сразу, как в блеске молнии, представились два существа: он до этой любви, и он, воскрешенный любовью. И, прикоснувшись к столь дорогому телу последним поцелуем, он медленно опускает его за борт...»

В зеркале ручья герой романа видит свое отражение: длинные волосы по-прежнему смело падали на его лоб, на шею. Но они сверкали, как серебро. На

него из ручья смотрело лицо еще молодого человека, но с уже совершенно седой головой...

Прошлая жизнь была погребена под тихим снегом, а в новую он не верил...

И с ужасом увидал он, как много властной истины в том, что он всегда презирал...

10

Роман «Гора Звезды», начало написания которого, как мы сказали, относится к 1895 г., уже включает в себе некоторые из любимых тем Брюсова: темы «Раб», «Экспедиция на Марс», «Семь соблазнов» почти с очевидностью проскальзывают в романе.

Прошло шесть лет — и появляется стихотворение «Раб».

Прошло шестнадцать лет — и появляются в печати отрывки из романа «Семь земных соблазнов» [10].

Прошло еще много лет, и Брюсов, возвращаясь к своим замыслам о путешествии на Марс и о «Восстании машин», опять набрасывает увлекательные строки фантастических рассказов.

Но, возвращаясь к этим темам, он каждый раз старается более глубоко осветить внутренний их смысл и каждый раз, принимаясь за работу, он подкреплен новыми знаниями, новыми идеями, новым запасом творческих возможностей. Старая тема приобретает новые очертания как с внутренней, так и с внешней стороны. Единство содержания и формы нераздельно сопутствует творчеству Брюсова.

В свою очередь, работа над самым произведением приводит Брюсова к ряду мыслей теоретического характера, в результате чего он делает отдельные наброски, а часто и заканчивает целиком теоретические выводы из проработанных тем.

Так зарождается его большая (неизданная) статья «Пределы фантазии» (в художественных произведениях), в которой Брюсов стремится определить и обосновать те приемы, какие нужны для изображения явлений «фантастических», т. е. явлений, подчиняющихся иным законам природы, нежели те, которым подчинен наш мир («Пределы фантазии», 1912—1913).

Выявляя приемы для такого рода литературных произведений, Брюсов в своей статье анализирует реальную сущность этих приемов, которая не должна противоречить научной истине. Разбирая, например, тему межпланетного путешествия, как она использована в литературе, Брюсов одновременно разбирает вопрос и о тех аппаратах, какие должны быть сооружены для подобного путешествия.

11

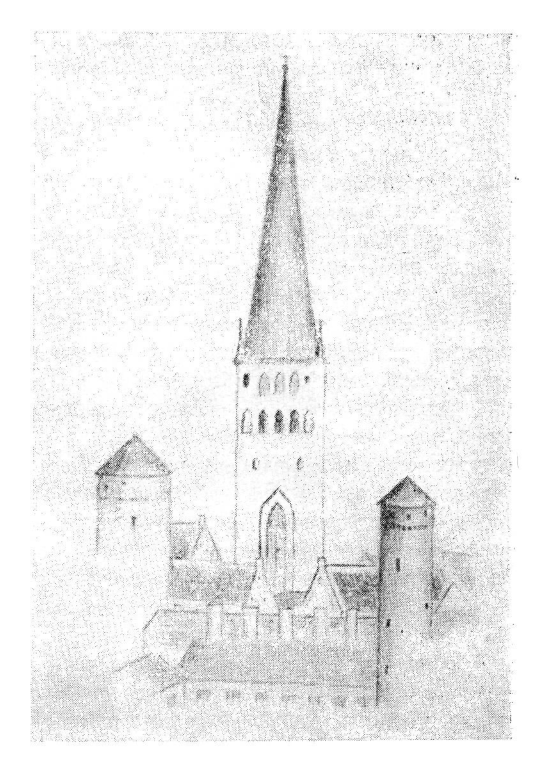
Брюсов успел закончить и опубликовать только отдельные отрывки первой части задуманного им романа «Семь земных соблазнов»—«Богатство».

Первоначальная запись замысла значится, как мы видели, в 1908—1909 гг.: «Семь смертных грехов».

В 1910 г. в планах роман сначала озаглавлен «Семь земных искушений». Это заглавие зачеркнуто и сверху надписано: «Семь соблазнов», а затем в наброске обложки, нарисованной самим Брюсовым, он написал: «В а л е р и й  Б р ю с о в, Семь земных соблазнов. Повесть в семи частях из жизни будущего. Москва, 1910».

В тогда же набросанном плане романа части его, после долгой переработки, были озаглавлены: 1. Богатство; 2. Сладострастие; 3. Опьянение; 4. Жестокость; 5. Война (Месть); 6. Власть и 7. Слава. Против каждой из записей указывалось: Под знаком — 1. Меркурия, 2. Венеры, 3. Луны, 4. Сатурна, 5. Марса, 6. Юпитера и 7. Солнца.

**РИСУНОК ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА: РЕВЕЛЬ, ЦЕРКОВЬ ОЛАВ, 1900 г.**
Собрание И. М. Брюсовой, Москва



Имеются схематические наброски содержания отдельных частей. Брюсов указал тут же и развязку романа: «Кончается все грандиозным восстанием. Революция».

Два незаконченных наброска: 1) «Путешествие принца Бен-Игна в княжество Полнощного Успокоения и во град Благонамеренности, описанное его воспитателем» и 2) «Принц Жу-Ан-Жу-Ан Дун-Сан-шенский» являются вариантами одной и той же темы, а по своему содержанию и по характеру изложения, а также и по времени написания, с некоторой вероятностью, могут быть отнесены к наброскам типа «Семи земных соблазнов». При первом варианте имеется краткая подневная запись того, что делал и что видел этот принц в течение шести дней своего путешествия (набросок сюжета).

---

В первоначальных набросках содержания «Семи земных соблазнов» имеется «Gula» — чревоугодие. В окончательном перечне заглавий Брюсов упомянул «Опьянение», при чем, повидимому, он имел в виду в этой части разработать тему «опьянение» в полном ее объеме, как «чревоугодие». Такое предположение вполне подтверждается одним из набросков заглавий, где рядом с грехом «пьянство» в скобках Брюсов прибавил «чревоугодие».

Оказывается, что эта тема, правда, в ином разрезе, интересовала Брюсова уже в 1901 г.: в этом году Брюсовым написан рассказ «Студный бог» (первоначальное заглавие — «Бог чревоугодия»).

Рассказ ведется от первого лица. Автор едет по железной дороге. С маленькой станции к нему в купе садится другой пассажир. После некоторого, обычного в таких случаях, молчания между спутниками начинается разговор.

Спутник был в таком состоянии, когда после долгого, может быть, многолетнего молчания, после привычки к лицемерным словам возникает жажда громко проговорить все то горькое о себе, что таил долго, в чем, пожалуй, и себе не признавался, и когда чувствуешь потребность высказаться, безразлично перед кем.

Тут, в рассказ спутника, Брюсов вкладывает автобиографические черты («Мои

родители,— говорит спутник,— воспитывались на Писареве. Я читал Дарвина, когда не знал еще ни одной молитвы. Наука, наука, положительное знание — я больше ни о чем не слыхал мальчиком»).

Дальше, осведомившись о том, не бывал ли автор — его собеседник — в Тунисе, и получив отрицательный ответ, спутник начинает рассказывать о случае, какой произошел с ним в Тунисе при раскопках Карфагена. Наткнувшись на одну из древних могил, они вошли в могильник, где была надпись с заклятием: «Именем Таниты, нисходившей во ад, да будет мир мне погребенному. Да лежу я здесь тысячу лет и еще вечность. Ты же, о дерзкий, который читаешь эти слова, кои уж ни один человеческий глаз не должен видеть, да будешь проклят и на земле, и в недрах ее, где не едят и не пьют. Да не будет тебе солнце теплым. Да не держит тебя дерево на воде. Да не отходит от тебя ни на шаг демон мучительства, безобразный, беспощадный и не знающий слабости».

В могильнике, среди вещей, находившихся около мумии, был маленький идол, крохотное изображение бога Бэсса, пунического бога всех животных наслаждений, «студного бога». Начальник раскопок подарил этого идола нашему спутнику. И с тех пор его не покидает дух потревоженного им в могильнике пунийца. Он всюду, в образе студного бога, его преследует, совершенно лишает его воли, заставляет его сомневаться в истинности и всесильности науки, в которой торжествуют система, причинность, где все «почему» и нет тревожных «зачем».

Поезд подходит к какому-то маленькому полустанку. Спутники расстаются. На прощанье пленник студного бога дарит его автору рассказа.

«Сначала, было, я пробовал носить пунический идол, как брелок на часовой цепочке,— заканчивает автор свой рассказ,— но он оказался слишком велик. Тогда я его убрал в ящик письменного стола. С тех пор прошло три года. Ничего особо плохого со мной не случилось» (окончание по первому варианту).

Нет никакого сомнения, что рассказ «Студный бог» был предвозвестником повести Брюсова «Эули — сын Эули», написанной в 1909—1910 гг. и повторяющей основную мысль «Студного бога»[11].

Отзвуком этого рассказа является и неопубликованный рассказ Брюсова «Торжество науки — записки 3-го посещения Теургического института», в котором научная идея «воскрешения прошлого» применена к человеческой жизни. Этот рассказ написан в 1918 году.

В одном же из последних стихотворений в 1924 г. — рукопись осталась на письменном столе Брюсова — он возвращается к вопросу, затронутому впервые в 1901 г.: закованный пристальным взглядом очковой змеи, пройдя через страну исканий, постигнув мудрости мудрецов тысячелетий, он приходит к разрешению вопроса причинности:

«Почему» превращается странно в «зачем»[12].

Так философские замыслы Брюсова упорно и длительно претворялись в жизнь.

12

В то время, как темы из древнеримской жизни являются любимым замыслом Брюсова со школьной скамьи до последних его дней, — совершенно случайными являются темы исторических рассказов, повестей, романов и драм из русской жизни.

В перечне драм 1908—1909 гг. значится «Петр Великий». Однако, никаких следов этой драмы в рукописях нет.

Остался только замыслом и роман о декабристах — «Записки А. Малинина», маленький набросок к которому сделан Брюсовым в 1901 г.[13]. Здесь же, в материалах к роману, сохранился интересный набросок старой Москвы: «Москва 1827 года. Много незастроенных пустырей, даже в центре города; иные здания в развалинах с 1812 года. Сплошных строек даже на главных улицах мало; дома отдельно друг от друга, обычно не более двух этажей; деревянные заборы,

крашенные охрой. Новый Большой театр, построенный архитектором Бове. Московский фонтан (Труба). Архитектура домов — неизменные колонны и треугольный фронтон. Магазины: Депре (винный погреб) на Петровке, галантерейный Розенштрауха на Кузнецком мосту; колбасный Монигетти в Газетном переулке. Кондитер Гуа на Кузнецком мосту. Напротив его ресторан Яра».

К разряду бытовых рассказов из русской жизни, носящих характер семейной хроники, предвестникам повести «Обручение Даши» [14], нужно отнести и небольшой рассказ «Голубочки — это непорочность», в котором Брюсов, повидимому, хотел набросать эпизод из жизни своего деда по матери — Бакулина.

Рассказ в первых набросках написан в начале 1897 года.

Известно, что дед Брюсова по матери, Бакулин, писал стихи, басни, эпиграммы.

В светлый весенний день, в маленькой комнатке, через окно которой виднелись уродливые московские крыши, вдали нелепо рисовались главы собора, а у самого стекла мелькали голуби,— сидит в креслах дедушка.

Около него его внучка Анюточка. Старик грустит о деревне, где так хорошо весной. Грустит о том, что приходится в городе тянуть старость.

Внучка просит дедушку прочесть ей его стихи. После долгих просьб старик соглашается.

Анюта слушает, затаив дыхание. От шутливых произведений, эпиграмм и басен старик незаметно переходит к своим любимейшим стихам, к тем, которые он писал еще юношей, почти шестьдесят лет назад, в дни Пушкина, Баратынского, Дельвига, Крылова.

Читая, он увлекается; его голова с седыми прядями волос гордо закинулась назад. Сухие руки часто подымаются для угловатого, но смелого движения. Воспоминания несут его к образу покойной жены. Одиночество сжимает сердце.

Простился я давно с надеждами живыми,
Теперь прощаюсь я с заветнейшей из дум,
Я расстаюсь теперь с твореньями своими
И усыпить хочу свой беспокойный ум...

Растроганный вниманьем внучки к его стихам, старик говорит ей: «Стихи все равно не умрут, хотя бы их и никто никогда не прочитал. Что написано, то навеки живо...».

Но минуты вдохновенной грусти внезапно нарушены: приходят две дочери дедушки, начинают засыпать его упреками.

Анюточку посылают отнести к дяде письмо. Анюта уходит.

И, очнувшись на Красной площади, где «в сочетании старины и новизны было какое-то несказанное обаяние, Анюточка чувствовала, что вся горечь, переполнившая ее детское сердце, куда-то уходила; даже образ дедушки бледнел и отступал; в душе были — мир и успокоение.

«Бедный дедушка! — думала Анюта. — Когда ты умрешь, твои дочери и сыновья разбросают дорогие тебе бумаги с твоими стихами; иные будут уничтожены, иные сохранит Верочка и будет, может быть, хранить долгие годы; потом и они там, затерянные, также пропадут, рассеются все... Исполнится ли твое чаяние и правда ли, что стихи все равно не умрут, хотя бы никто никогда не прочитал их?!».

13

Художественная проза никогда не имела доминирующего значения в творчестве Брюсова. Если у него и были такие крупные произведения в прозе, как «Огненный ангел» и «Алтарь победы», то, во-первых, они единичны, а, во-вторых, обладая безусловными достоинствами, они не заключали в себе явных признаков какого-либо нового направления художественной прозы.

Однако, анализируя творческие замыслы Брюсова, необходимо особенно подчеркнуть следующее в его прозаических набросках:

Тематически, может быть, не новые для нашего времени, они были больше чем смелыми в провидении новой техники.

Читая сейчас наброски фантастических рассказов Брюсова, мы находим их вполне современными. Мы не замечаем того, что написаны они много лет назад, ибо, с одной стороны, до сих пор остаются жизненными проблемы, затронутые Брюсовым, а с другой — эти проблемы разрешены у него как будто сегодня; как будто уже в то время, во время их написания, он вооружен был всеми достижениями современной нам техники.

Идеи Циолковского (межпланетные сообщения), вопросы телевидения и многое другое претворены Брюсовым в художественно-завлекательные, материально-конкретные образы тогда, когда еще эти идеи и вопросы были только «мечтою».

Брюсов, крепко вооруженный знаниями, обладая широчайшим научным кругозором, смело брался за эти темы.

И поэтому нас нисколько не удивляет один из набросков Брюсова (1916): «Из бумаг неизвестного автора». Неизвестный автор, умирая, завещает Брюсову 19 портфелей, из которых каждый посвящен различным отраслям знаний, и озаглавлены они так: 1. Чистая математика (геометрические соображения. Опыт арифмологии. Геометрия линейных изображений); 2. Астрономия. Геология (невежество современных астрологов).

Дальше идут разные естественные науки, техника, история, языкознание, литература, поэтика и т. д., при чем во всем плане заметна целеустремленность на пересмотр «старых истин», на трактовку их в новом, сугубо позитивном освещении.

Несомненно, если бы Брюсов успел, все это было бы написано увлекательно, остро и по-новому освещало бы как тему, так и самого Брюсова — литератора, историка, ученого. Но Брюсов — поэт. Поэзии он отдал всего себя «безраздумно», в стихах он воплощал свои новые думы, тревожные, буйные, мятежные.

Октябрь застал Брюсова в расцвете его поэтического дарования.

Уже с конца 1917 г. Брюсов начал работать с советским правительством, вызвав этим бурю негодования со стороны некоторых своих сотоварищей.

Огромная общественная и научно-педагогическая работа заполняла всю жизнь Брюсова. Но он все же находит время для поэзии и, откликаясь на великие события, выпускает сборники своих новых стихов: «Последние мечты», «Такие дни», «Миг», «Дали», «Меа» (последний сборник, подготовленный самим Брюсовым к печати, вышел в день его похорон).

«Я считаю, — писал Брюсов в 1923 г., — что около 1917 года закончился один, совершенно явный, период как моей жизни, так и моих литературных работ. Нет сомнения, что я, как, конечно, и всякий сколько-нибудь мыслящий человек, не мало менялся за сорок с лишком лет своей жизни, так что и в том, что я писал до 1917 года, можно, при желании, усмотреть ряд «периодов». Но для меня столь же несомненно, что великие события конца 10-х годов, Европейская война и Октябрьская революция, побудили меня в самой основе, в самом корне пересмотреть все свое мировоззрение. Переворот 1917 года был глубочайшим переворотом и для меня лично: по крайней мере, я сам вижу себя совершенно иным до этой грани и после нее. Сколько могу судить, это резким образом сказывается не только на том, что я писал после 1917 года, но и на том, как я писал. Все, написанное мною за последние пять лет, запечатлено в значительной мере иной «манерой», даже иной техникой, не говоря уже об том, что те мысли, которые мне хотелось выразить в эти годы, часто существенным образом отличаются от того, что высказывалось мною раньше»[15].

Нет сомнения, что новое мироощущение Брюсова нашло бы отражение и в его прозаических художественных произведениях. Но он, к сожалению, не успел этого сделать.

14

В одном из писем Венгерова к Брюсову, относящемся к 1909 г., Венгеров писал (речь шла относительно статей о Пушкине):

«...Особенно меня прельщают «Отрывки неоконченных повестей». Очевидно Вы собираетесь воссоздать стройную картину слагавшихся, но не получивших окончательного воплощения творческих замыслов Пушкина. Тут, конечно,— можно сказать заранее — будет не мало смелых конъюнктур, но будет, вероятно, все это очень интересно».

Мы знаем, что Брюсовым действительно была написана и опубликована статья «Неоконченные повести (Пушкина) из русской жизни».

В ней Брюсов писал: «...Не считая «Арапа Петра Великого» и «Египетских ночей», двух замыслов, принявших более или менее отчетливые очертания, мы знаем еще об одиннадцати повестях Пушкина, оставшихся, так сказать, в зародыше... Нет сомнения, что каждое из этих неосуществленных созданий Пушкина было им столь же любовно лелеяно, как и его другие, более счастливые замыслы. На основании сохранившихся «программ» и «планов» поэм и повестей Пушкина мы знаем, как подробно и основательно обдумывал он все свои произведения прежде, чем приступал к их словесной обработке. Мы в праве заключить по аналогии, что и те повести, от которых дошли до нас лишь отрывочные страницы и разрозненные главы, самому Пушкину представлялись хотя бы и «сквозь магический кристалл», но во вполне законченных формах. Там, где мы порою затрудняемся уловить даже основную идею рассказа, для Пушкина был целый мир,




ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ — СТУДЕНТ
Фотография 1897 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва

полный разнообразных событий и населенный толпою людей, которым лишь та или другая случайность не дала воплотиться в художественных образах»[16].

В значительной мере мы можем повторить эти слова Брюсова о пушкинском методе работы, о пушкинских замыслах в целом применительно и к самому Брюсову.

## II. ИСТОЧНИКИ БРЮСОВСКОГО ТЕКСТА

### 1

В краткой автобиографии, составленной ко дню своего пятидесятилетия, Брюсов, между прочим, писал, что после появления первого маленького собрания его стихов в 1894 г. он регулярно стал печатать свои произведения и ежегодно выпускал «не менее как по книге, иногда по две, по три в год», так что к 1923 г. всех книг, появившихся с его именем, «насчитывалось (считая переиздания) около 80 или даже более».

Среди этих книг имеются сборники стихов и сборники рассказов, есть «драмы, романы, научные исследования, собрания статей и длинный ряд переводов в стихах и в прозе».

«Написано мною гораздо больше, нежели собрано в книгах...» — тут же добавляет Брюсов[17].

А в 1916 г., еще задолго до этих высказываний, Брюсов, в одном из писем в издательство «Парус», касаясь вопроса о своем сотрудничестве в журналах, подробно объяснял, что̀ пишет он и что̀ печатает:

«Вообще я пишу мало (сравнительно) такого, что редакторам журналов иметь желательно. Моя производительность в этом направлении никогда не может удовлетворить «спрос на мое имя», и ряду изданий я принужден отказывать... В то же время я пишу много и еще больше задумываю такого, что, как мне известно, покажется русским редакциям «не нужным». Не имея времени (а может быть, и мужества) работать над рукописями, которые пока нет надежды напечатать, я принужден свои самые любимые замыслы оставлять в набросках, в планах или прятать написанное к себе в стол»[18].

Подтверждением этому служит бесчисленное количество различных набросков и планов, а иногда рукописей почти что законченных произведений, не опубликованных Брюсовым при жизни.

В первой части нашего очерка мы говорили о «творческих замыслах» Брюсова, наблюдая развитие некоторых из них на протяжении всей его литературной деятельности.

В этой, второй части мы даем — правда, весьма неполный — обзор преимущественно еще неопубликованного литературного наследия Брюсова, связывая, в силу общности анализа, материал обеих частей, без сомнения дополняющих друг друга, в одно целое и попутно выявляя на этом материале методы работы Брюсова.

Составление полной библиографии не входит в план нашего очерка, а касаться подробно всех рукописных материалов, оставшихся после смерти Брюсова, здесь, в кратком описании его литературного наследия, нет никакой возможности.

Если бы даже мы и пожелали сделать это, то в настоящее время мы не смогли бы выполнить такую работу, во-первых, потому, что еще не все рукописи разобраны,— разбор их представляет значительные трудности, и, несмотря на то, что в течение 13 лет со дня смерти поэта рукописи его разбираются, систематизируются и опубликовываются, все-таки большое количество их остается нерасшифрованным; а, во-вторых, потому, что и разобранные рукописи составляют сами по себе уже обширный по объему материал.

Поэтому нам приходится ограничиться более скромной задачей:

1. Описать и сделать краткий обзор рукописей Брюсова раннего периода — с 1881 по 1901—1902 гг.

2. Составить краткий перечень рукописей последующих периодов до смерти Брюсова, разбив эти рукописи по соответствующим разделам.

3. Изложить историю изданий избранного и полного собраний сочинений Брюсова по новым материалам архива Брюсова.

## 2

К одним из самых ранних рукописей Брюсова, находящихся в его архиве, относятся четыре, так называемые, общие тетради.

На первых листах этих тетрадей имеются надписи Брюсова:

В первой тетради, написание которой относится к 1891 г.: «Мои стихи. Сборник всех моих стихотворений и набросков с 1881 года. Валерий Брюсов. 1891».

Во второй (1891—1892): «Валерий Брюсов. Мои стихи. Собрание всех моих стихотворений с 1881 года, тетрадь вторая. 1891. Ховрино, 1892».

В третьей (1893): «Мои стихи, часть IV. Лирические стихотворения 1892 и начала 93 г. (до 6 мая). Ховрино, 93».

В четвертой (1893): «Валерий Брюсов. Мои стихи, тетрадь третья. Поэмы. Ховрино, 1893».

В первую тетрадь переписаны стихи 1881—1890 гг. и частью 1891 г. (текста — 138 страниц); во вторую — стихи 1890—1891 гг. (110 страниц); в третью — лирические стихотворения 1892 и начала 1893 г. (132 страницы) и в четвертую — поэмы 1891—1892 гг. (18 страниц).

В предисловии к первой из этих тетрадей Брюсов писал: «Здесь собраны все мои сохранившиеся стихи, хотя бы незначительные, неотделанные отрывки или первый стихотворный лепет восьмилетнего ребенка (я родился в 1873 году). Здесь же приложен перечень всех сохранившихся прозаических произведений. Планы и сюжеты см. в записной книжке 1890 г.».

Эпиграфом к первой тетради взяты четыре стиха из стихотворения Пушкина «Наперсница волшебной старины...»:

...Ты, детскую качая колыбель,
Мой юный слух напевами пленила,
И меж пелен оставила свирель,
Которую сама заворожила...

---

Перелистывая страницы этих тетрадей, невольно обращаешь внимание на ту тщательность, с какою Брюсов уже в те детские годы собирал свои стихи, с каким невероятным уважением относился он к плодам своего творчества: почти все стихотворения датированы полной датой, часто с указанием и места, где они написаны; многие стихотворения снабжены примечаниями, объясняющими причины их зарождения; на страницы тетрадей вносится все, что имеет отношение к творческой жизни поэта.

Брюсов, совсем еще мальчик, считает необходимым записать в свои тетради все, что касается его творческой работы. Он пишет, например, что «сохранилась комедия «Лягушки», написание которой относится к 1879 г., что от 1880 г. «сохранился рассказ «Тигр».

Заканчивая же в тетради 1887 год, он прибавляет: «К этому году относится еще баллада «Летучий голландец». Она была приложена к рукописному гимназическому журналу «Начало»[19]... В ней было около ста стихов, но я помню только эти три...».

И, приведя эти три стиха, Брюсов дает дальше список прозаических вещей 1887 г., включающий пять названий: «Орлиное перо» — рассказ из индейского быта; «Последний выезд» — этюд; «Сибирь» — очерк; «На Венеру» — повесть и «Форт» — рассказ.

«Из несохранившихся стихотворений 1887 года помню начало стих. «Черная смерть» (приведены четыре стиха). Из стихотворения «Саламин» также приведены четыре стиха, а в конце сделана приписка: «Стихотворение написано на переплете Корнелия Непота».

3

Заметки и приписки, по характеру подобные только-что приведенным, мы встречаем у Брюсова во всех тетрадях «Мои стихи».

Но еще примечательнее этих заметок «Хронологический указатель», который находим мы в конце небольшой самодельной тетрадочки (более ранней по времени ее записи), озаглавленной «Из моих стихотворений».

В этом хронологическом указателе, служащем также и оглавлением, под каждым годом включены стихи, написанные в данном году, и к большинству из них сделаны указания, когда и где написано стихотворение. Более того, в случае переработки стихотворения указаны обе даты — дата написания и исправления.

В тетрадочке 25 стихотворений, из которых большинство вошло в первую из четырех уже упомянутых нами тетрадей «Мои стихи».

---

В первую тетрадь «Мои стихи» вписано пять стихотворений, относящихся к 1881—1886 гг. («Соловей» «Везувий проснулся», «Осень», «Мчится пароход» и «Современная клятва»).

Следующий, 1887 год начат также эпиграфом из Пушкина:

Простите, хладные науки,
Простите, игры первых лет!
Я изменился,— я — поэт...

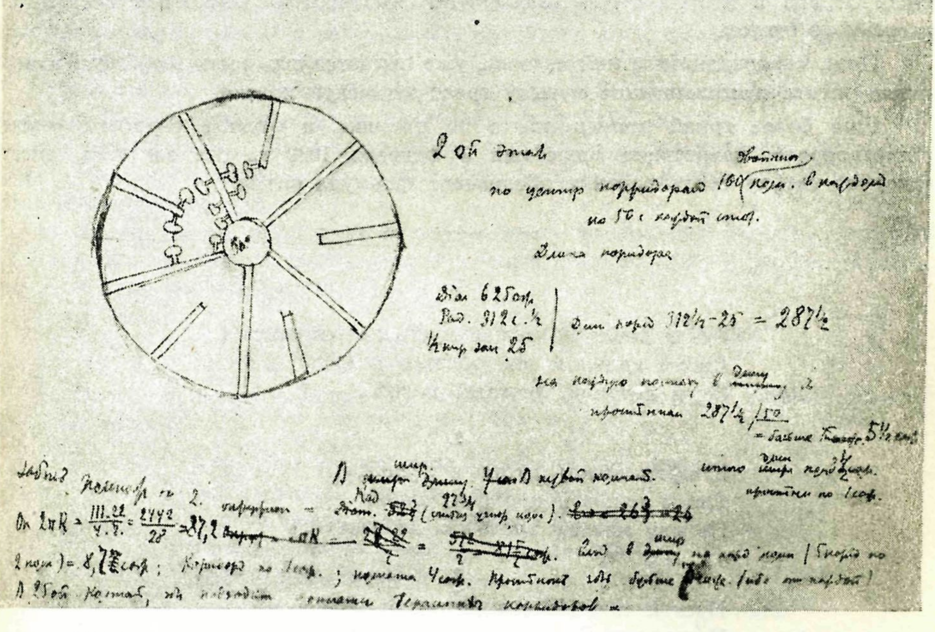
Сюда Брюсов записал уже 19 стихотворений: «Рай Шидада», «Австралия», «Буря», «Последний друг», «Исповедь моряка», «Италия», «Песнь троянцев», «Ария из «Кармен», «На темном небе», два экспромта, «В. Станюковичу», из трагедии «Ксеркс», из отчета о скачках 1886 г., «К ней», «Символ веры в стихах», «Тебе», «Падшие» и «Куртизанка».

4

Даже в ранних стихах Брюсова ясно обозначаются основные контуры его творческого облика. Разнообразие тематики, многогранность выраженных в ней интересов, поиски гармонии содержания стихов с их формой. Ко всем этим свойствам раннего творчества Брюсова надо добавить некую, неожиданную в четырнадцатилетнем мальчике рассудочность, преобладающую над его непосредственным чувством.

Приведенный нами перечень стихотворений 1887 г. достаточно подтверждает указанные качества их.

Вот «Рай Шидада» — восточное сказание о том, как властелин Персии, не веря в блаженство «небесного рая», замышляет выстроить себе свой «земной рай», насладиться которым ему, однако, не было суждено: в полном соответствии с мировоззрением правоверного мусульманина, сказание заканчивается победой «высшей силы» над дерзновениями смертного; эта сила восстает против Шидада, он внезапно умирает, а на месте, где был построен для него «земной рай», образовалась угрюмая степь Латума.



ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЕЖИ И РАСЧЕТЫ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА К РОМАНУ «ГОРА ЗВЕЗДЫ», 1897—1898 гг.

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Вот описательное стихотворение «Австралия», где замерла вся жизнь, жизнь и природы и человека:

И лишь утесы гор великих
Стоят как сторожа морей!..

Вот «Буря» — описание взбунтовавшейся стихии, ломающей мачты, как щепки.

Вот «Исповедь моряка», заснувшего на вахте у руля и погубившего своей беспечностью корабль и находившихся на нем людей.

Вот «Италия», где поэт, восхищенный ее красотами, восхищенный Царицей вод — Гадрианой, лесами и лугами Дианы, произносит:

Для вас пишу я сочиненье,
Вам посвящаю мой привет...

А вот «Песнь троянцев»:

О, Гектор, о, Троя,
Погибли и вы!
Убили героя
Олимпа сына.
Разрушили Трою
Не силой враги,
А хитростью злою
Победу взяли.

— стихотворение, в котором четвертый и восьмой стихи — «Олимпа сына» и «Победу взяли» — представляют несомненный интерес: три амфибрахических стиха первой и второй строф заключены ямбической концовкой четвертого и восьмого стихов.

Поэт, четырнадцатилетний мальчик, уже пытается перенести в русскую поэзию новые ритмы, напоминающие музыку греко-латинской поэзии.

Еще более яркий пример опыта по ритмике, и отчасти строфике, являет стихотворение, написанное Брюсовым 3 февраля 1889 г., без заглавия, вместо которого сверху стихотворения обозначена формула ритма:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —

1.

Ручей ровно шумящей пусть льется волной,
Своим холодом мне обещая
Один сладкий, ленивый покой...

2.

И пусть манит дуброва лесная,
Своей тенью в прохладу маня,
На мху мягком прельщая забвеньем.

3.

Пускай так. Не склонить вам меня!
Путем данным пойду я с терпеньем
И свой крест постараюсь нести.

4.

Он мне дан, без сомненья, судьбою
И я должен покорно итти...
К чему ж манит меня все к покою.

Все эти попытки как бы предвещают будущие ритмические «Опыты», которые Брюсов осуществил через 30 с лишком лет.

Интересным опытом текста для музыки является также и «Ария из «Кармен»:

Как пташка резвая, беспечно
Любовь порхает в мире грез,
И в вихре сладком, бесконечном
Полна и радости и слез.
Властей земных она не знает,
А ей покорен целый свет.
Она чарует, восхищает,
Но миг... и вот ее уж нет.
Трепещет сердце. Все так ново...
Готов забыть ты целый мир.
Но что бледна ты? или снова
Тебя покинул твой кумир.

В приведенных стихотворениях вариантов еще не было, и они впервые появляются в сцене из трагедии «Ксеркс», где Брюсов приводит, как вариант, первый набросок «Хора воинов».

5

К стихотворению «Содом и Гоморра», датированному февраль—март 1888 г., Брюсов дает предисловие:

«Это было самым моим популярным стихотворением, хорошо известным среди товарищей. Кроме того, оно было одним и из самых отделанных, так как было переделано несколько раз с начала до конца».

И, действительно, перелистывая эту поэму, мы видим, что варианты, написанные убористым почерком в две колонки, занимают две с половиной страницы из пяти, отведенных под всю поэму.

Такое же место занимают варианты почти во всех и последующих стихотворениях до конца первой тетради, заканчивающейся 1890 годом.

Из стихов 1888 г. весьма интересно тематически стихотворение «Изобретатель», в котором описан Денис Папин, приспособивший изобретенный им котел для движения парохода.

Суеверная толпа видит «дьявольскую силу» в том, что пароход движется машиной, и, несмотря на увещевание и мольбы Папина, громит пароход и сбрасывает в воду дымящийся котел:

Плод долгих дум, трудов, ужаснейших лишений,
Погиб в руках толпы...

И Папин, осмеянный, непризнанный, «один без утешенья», умирает вдалеке от людей и света.

Две сотни лет прошли, успехов новых полны,
Без удивления глядит теперь народ,
Как, оставляя след и рассекая волны,
Шумит, несется вдаль дымящий пароход.
Денис Папин забыт...

а изобретателем парохода величают американца-инженера Фультона.

Должно отметить также, что Брюсов в эти годы занимается уже и переводами: в сентябре 1888 г. — «Из Фауста» (8 стихов — из пролога), в ноябре — из Гейне:

На льдистой вершине, далеко от юга
Кедр гордо в дремоте стоит.
Его засыпает шумящая вьюга

И грозно метель вкруг шумит.
И снится ему: далеко за морями
В роскошной, но знойной земле
Прелестная пальма качает ветвями
И грезит о снежной скале.

Это стихотворение сделано еще в двух вариантах:

Вариант первый:

Вдали за пределами юга
Растет одинокая ель.
Ее засыпает и вьюга,
И грозно качает метель.

Она же все дремлет. Далеко
(Ей снится) в восточной земле
Растет на высокой скале
Роскошная пальма высоко.

Вариант второй:

На темной вершине, где стонет лишь вьюга,
Кедр гордый в дремоте стоит.
И снятся картины далекого юга
И мысленно к ним он летит.
И видит он: пальма, склоняясь ветвями,
На голом утесе растет.
Горячими корни покрыты песками
И друга с тоской она ждет.

В апреле 1889 г. Брюсов делает перевод главы XXXII из Аль-Корана:

Когда небеса рассекутся
И звезды на землю падут...

Осенью 1890 г. в тетради появляются два отрывка из Одиссеи, при чем первый отрывок переведен рифмованным амфибрахием, а не гекзаметром:

1. Вот остров вдали показался.
Кругом обнесен был он медной стеной,
И с шумом о гладкие стены прибой
Дождем мелких брызг рассыпался.
Себе здесь построил дворец золотой
Эол, властелин над ветрами,
Любимый и чтимый богами.
2. Туда мы прибыли. Нас принял Эол...

. . . . . . . . . . . . . . . . .

второй же сделан гекзаметром, местами с заменой дактиля спондеем, необычным в первой, третьей и четвертой стопе:

Ветром черный корабль пригнало к острову Эи,
Но, не надеясь уже ни на счастье, ни на спасенье,
Там мы два дня провели, в молчаньи, на земле лежа...

Тогда же, в августе, переведена из Шиллера «Hoffnung» и под переводом сделана пометка: «Читана учителю немецкого языка».

Тетрадь в основном тексте заканчивается 7 декабря «Хором юношей» из оперы «Психея», а далее следуют «Примечания к 1890 году».

«Из больших произведений,— пишет здесь Брюсов,— начаты были поэмы «Король», «Гибель земли» и «Бренн». Первые две еще не окончены до сих пор (август 91 года) и отделываются. Из «Бренна» помещаю отрывки. Здесь же помещаю два наброска стихотворения. Кроме этого, было еще отделанное стих. на мотив «Трын-трава», но оно затеряно...».

Затем идут тексты примечаний, отрывки из поэмы «Бренн», довольно значительные отрывки из трагедии «Мудрец», подготовленные наброски к очень большой по размерам поэме «Гибель земли», которая начинается стихами с очевидным подражанием лермонтовскому «Мцыри»:

Ничтожный жалкий род людей
В безумной гордости своей
Себя считал венцом созданья
И совершенным существом.
Гордился он своим умом,
Гордился глубиною знанья,
Себя царем он называл
И, полный гордого презренья,

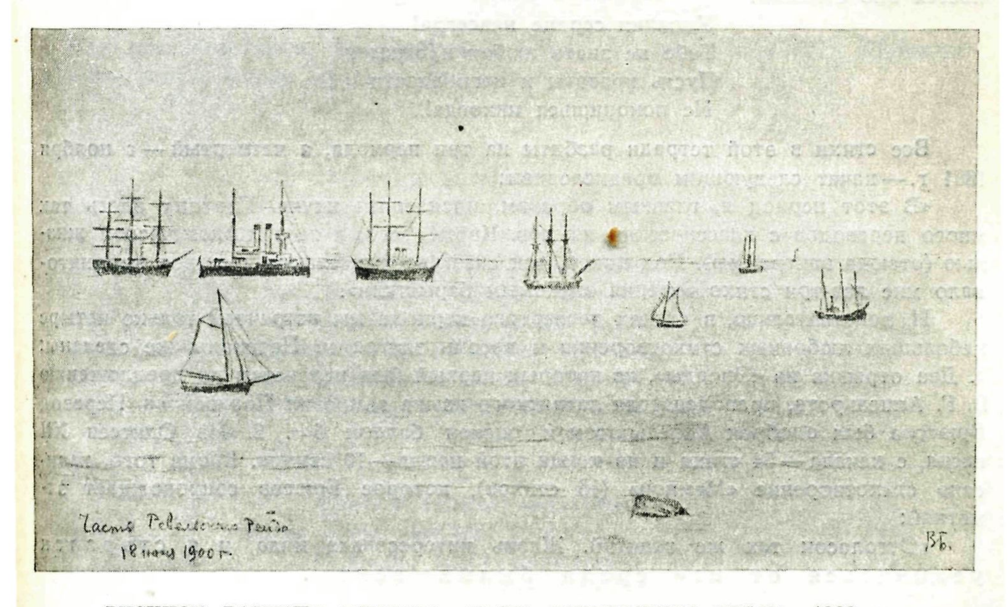


РИСУНОК ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА: ЧАСТЬ РЕВЕЛЬСКОГО РЕЙДА, 1900 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Как с пьедестала он взирал
На все ничтожные творенья.
Природу и миров движенье
Себе он думал покорить.
Хотел над солнцами царить
И в яркой царственной порфире
Владыкой в беспредельном мире
Над всем живущим гордо быть...

«С июня 90-го по апрель 91-го года всего написано до 2 000 стихов...» — заканчивает Брюсов примечание, занимающее 19 страниц тетради, исписанных убористым, мелким почерком.

## 6

«Я нарочно ставлю во главе этого периода стихотворение, написанное еще в прошедшем году (23-го ноября): то, что вдохновляло меня тогда, заставило меня провести целых 5 месяцев во мраке тоски и отчаянья...» — так начинает Брюсов вторую тетрадь «Мои стихи», эпиграф к которой:

Всю жизнь истратил я на призраки и грезы:
Когда настанет жизнь, мне нечем будет жить;
Я пролил над мечтой восторженные слезы:
Когда придет любовь, нехватит сил любить [20].

определяет состояние поэта в то время: «Я еще в первый раз терял любовь и мне это было слишком тяжело. Я думал, что все погибло, зарылся в свои занятия, хотел отказаться от мира, хотел, чтобы «сердце умолкло навсегда». Но оно было только придавлено, не разбито. Уже в мае рядом с отчаянным стоном, где я «смерти прошу у судьбы» (это не фраза!), вырывался крик: «Счастья! счастья! счастья!». И, наконец, истомленный тяжелой борьбою, я безумно отдался первому проблеску чувства, чтобы отдохнуть, забыться в призраке любви».

Стихотворение, о котором идет здесь речь, названо «Моя любовь», и начинается оно стихами:

Умолкни сердце навсегда!
Тебе не знать любви и страсти.
Пусть красоты и неги власти
Не покоришься никогда!..

Все стихи в этой тетради разбиты на три периода, а четвертый — с ноября 1891 г. — начат следующим предисловием:

«В этот период я, главным образом, предавался науке. Поэтому здесь так много переводов с классических языков. Кроме того, я жил гимназической жизнью (отсюда эпиграммы). Под конец, так сказать, «рассеянное чувство» продиктовало мне два-три стихотворения знакомым барышням».

И, действительно, в стихах четвертого периода мы встречаем только четыре небольших любовных стихотворения и восемь эпиграмм. Переводы же сделаны: 1. Два отрывка из «Энеиды», из которых первый был переведен по предложению В. Г. Аппельрота, преподавателя латинского языка гимназии Поливанова. Перевод Брюсова был одобрен Аппельротом и оценен баллом 5+. 2. Из Одиссеи XII песня, с начала — 54 стиха и из конца этой песни — 10 стихов. Кроме того, написано стихотворение «Мемнон» (16 стихов), которое Брюсов сопровождает заметкой:

«Отголосок тех же занятий. Жизнь интересовала мало, и я старался уединяться от нее среди былых веков».

Сошлися они для борьбы,
Как греза, прекрасные оба,
И бились пред дверию гроба,
У входа в святыню Судьбы.
Вот копья опять полетели.
Губительной сталью сражен,
Упал, умирая, Мемнон,
На падшем доспехи взгремели *.
И бросилась с неба Аврора,
И сына схватила с тоской,
И труп увлекает немой
Далеко от смертного взора.
Рыдает богиня, и слезы
Струятся из дивных очей.
Встают из земли перед ней
Роскошные южные розы.

17 декабря 91.

Летом 1890 г. начата поэма «Король», над которой, как замечает сам Брюсов в предисловии к ней, он особенно много работал (см. о ней в статье

* Примечание Брюсова: «Ср. Гнедича перевод Илиады».

Н. Гудзия, Юношеское творчество Брюсова, помещенной в настоящем томе «Литературного Наследства»).

7

Лирические стихотворения 1892 и начала 1893 г., помещенные в третьей тетради «Мои стихи», с одной стороны, являются отзвуком любовных увлечений Брюсова в эти годы, а с другой — раскрывают перед нами непрестанные поиски поэтом новых форм для выражения своих поэтических мыслей.

Если на первой группе стихотворений чувствуется влияние поэзии Надсона, Лермонтова и других поэтов, которыми в это время увлекался Брюсов, то во второй группе стихотворений, т. е. в попытках Брюсова найти новые формы для своих стихов, мы не можем не заметить пытливого и упорного искателя в области русского стихотворства.

Под стихотворением, озаглавленным «Nona», Брюсов помечает: «Попытка изобрести новую форму вроде сонета или триолета».

1.

Однажды, в упоеньи грез
Я видел сад. Уж почки зеленели.
Манили взор букеты роз,
Готовились расцвесть роскошные куртины, —
Но вдруг суровые метели
Послал безжалостный мороз.
Завяли лилии, поблекли георгины,
С деревьев почки облетели,
И вместо сада — снег и льдины.

2.

Бывают чудные мгновенья,
Душа полна неясною тревогой,
И жадно ищут выраженья
И чувства новые, и новые мечты
Но вопрошает разум строго.
Кому нужны твои волненья?
Для мира старо все, о чем страдаешь ты,
Таких признаний слишком много,
И блекнут на душе цветы.

Вариант второй:

Что ново для тебя, для мира то старо,
Таких признаний слишком много,
И падает из рук перо.

Дальше, перед стихотворением:

Когда на востоке, за нивою дальней
Заря разливалась широко,
По узкой тропинке из башни высокой
Спускалася Леда к купальне...

Брюсов делает пометку: «Новые поиски поэмки вроде «Поэт и Фея».

Самое же стихотворение «Поэт и фея» (эпиграфом к которому взяты два стиха из Пушкина — «Перо его любовно дышит, не хладно блещет остротой...») заканчивается следующей припиской: «Тут же этот сюжет обработал в прозе. Пример: (писано раньше, чем стихи). Поэт истомился вечной борьбой с мело-

**чами жизни.** *Душа его жаждет отдыха, и он вышел за город... etc.* **Тогда выпор нули** из своих убежищ легкие феи и эльфы и помчались в девственном хор воде... Варианты незначительны. Это была первая попытка маленько поэмы, которых я много писал потом».

Под стихотворением:

Мы с тобой говорили случайно,
Был ничтожен и пуст разговор,
Но поймал мимолетный я взор,
И открылась мне целая тайна...

имеется приписка: «Здесь я употребил чередование abba, cddc, которые так п любил после».

К переводу из шестой книги «Энеиды» Брюсов предпосылает примечани «Занятия древними языками не прекращались. Это, между прочим, моя перв: проба писать терцинами».

Полями горести мы шли с Сивиллой.
Здесь место тех, в любви несчастье чье,
И меж теней узнал я образ милой.

Дидона! Я вскричал, так правда все!
Погибла ты, измученная страстью!
Тому виной — отплытие мое.

Дидона, верь! я не своею властью
Внезапно так покинул Карфаген.
Мне дан был путь не к собственному счастью.

Не уходи! Хоть слово мне в обмен!
Не смел я нарушать богов веленье!
Как им на зло любви лелеять плен?

Дидона слушала без звука, без движенья
И прочь пошла с улыбкою презренья.

---

На ряду с различными опытами, связанными с исканием новых форм дл своей поэзии, Брюсов пишет стихотворение «Антоний» и в предисловии к нем; между прочим, указывает, что здесь он сравнивал себя с Антонием. В это врем Брюсов изучал трагедии Шекспира из римской жизни и сам собирался писат драму «Помпей Великий».

Тогда же написано Брюсовым небольшое стихотворение на итальянско языке (Amore non devo! non mia fortuna equesta...); а в результате занятий Ові дием и Катуллом появляются переводы из Катулла:

„Vivamus, mea Lesbia, atque amemus..

Перед нами жизнь и любовь,
Позабудем слова мудрецов.
    Мы знаем другое ученье...

Солнце восходит, восходит луна,
Нам же с тобою ночь лишь одна —
    И вечно одно наслажденье.

Тысячу раз поцелуй, дорогая,
Сто раз потом . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . *

* Не окончено и точки — в рукописи.

8

Мы уже отмечали большое разнообразие тематики и жанров юношеских стихотворений Брюсова, а в связи с различием содержания стихов беспрестанное искание для них и различных форм, отвечающих содержанию. Сличение и анализ различных текстов стихов и прозы Брюсова подтверждают чрезвычайную требовательность Брюсова к своим стихам, его пристрастие к их обработке, к чеканке почти каждой строки.




ЭСКИЗ ОБЛОЖКИ К «ВЕСАМ» В. БОРИСОВА-МУСАТОВА, 1907 г.
Частное собрание, Москва

Оказывается, однако, такой переработке Брюсов подвергал не только свои собственные стихи: в третьей тетради «Мои стихи» мы встречаем монолог Гамлета «Быть или не быть», при чем Брюсов делает к нему примечание, из которого явствует, что, в связи с его занятиями драматическим искусством, он был неудовлетворен переводами и переложил в стихи перевод Кетчера, следуя и за его ошибками.

Этот пример далеко не единичен. Просматривая в библиотеке Брюсова второй и третий томы стихотворений Жуковского, мы нашли ряд значительных поправок, сделанных Брюсовым в «Сказке о Иване-царевиче и сером волке», а также в балладе «Суд божий над епископом».

Так, в балладе стихи 41—46-й у Жуковского читаются:

Он обомлел, он от страха чуть дышит...
Вдруг он чудесную ведомость слышит:
«Наша округа мышами полна,
В житницах съеден весь хлеб до зерна».

Вот и другое в ушах загремело:
«Бог на тебя за вчерашнее дело!».

Брюсов переделывает:

Он испугался; от страха чуть дышит...
Вдруг он известье чудесное слышит:
«Наша страна вся мышами полна,
В житницах съеден весь хлеб до зерна».

Вот и другое известье приспело:
«Бог тебя судит за страшное дело!»

Стих 65-й. У Жуковского:

Узник не знает куда приютиться...

*У Брюсова:*

Ищет епископ куда приютиться...

Стих 67-й. У Жуковского:

Вдруг он испуган стенаньем глухим...

У Брюсова:

Вдруг он испуган тем стоном глухим...

Стихи 69-й и 70-й. У Жуковского:

Смотрит он: кошка сидит и мяучит,
Голос тот грешника давит и мучит...

У Брюсова:

Смотрит: то кошка сидит и мяучит
Жалобно; стон тот епископа мучит...

Дальше исправлены стихи 73-й, 75-й, 77-й, 78-й и конец стихотворения, который у Жуковского:

Зубы об камни они навострили,
Грешнику в кости их жадно впустили,
Весь по суставам раздернут был он...
Так был наказан епископ Гатон...

Брюсов изменяет:

Зубы об камни они навострили,
В кости епископа жадно впустили,
Весь по кусочкам разорван был он...
Так был наказан епископ Гатон...

Такие исправления в произведениях других авторов мы находим у Брюсова в разные периоды его жизни.

9

Вторая часть третьей тетради «Мои стихи» открывается отделом, который Брюсов озаглавил «Символизм».

Любопытно, что первое из стихотворений этого отдела, датированное 29 ноября 1892 г., помечено: «Из Римбо». Но вслед за этой пометкой Брюсов пишет: «Это мистификация. Тогда я еще не знал Римбо, да и вообще с символизмом был знаком не непосредственно, а через статью З. Венгеровой в «Вестнике Европы» 1892 года № 9».

Вот текст этого стихотворения:

Признанья зов и путь Эфира
Соединились для тебя.
Концы разорванного мира
Моя опять поверившая лира
Слила в одно, тоскуя и любя.

Любви покорны наши тайны.
Былые краски сохраня,
В волненьях истины случайной,
И брачный гимн, и голос погребальный
Теперь вполне понятны для меня.

Витают трепетные тени
И борется со светом тьма —
Но, полон светлых откровений,
Во лжи моих таинственных видений
Я вырвал связь и чувства и ума.

После ряда мелких лирических стихотворений («Зачем ты хочешь знать мечты заветных дум», «Прощанье», «Под чудные звуки Шопена», «В жизни есть минуты...» и др.) и нескольких эпиграмм дальше в тетради идут переводы из Верлена (17 стихотворений), из которых иные представляют собой ранние варианты опубликованных Брюсовым позднее переводов Верлена. Здесь же — перевод двух стихотворений из Малларме, два стихотворения Тассо, три стихотворения — подражание Гейне, небольшое элегическое стихотворение, написанное по-латыни — «Vita justis erat mihi...», прозаический отрывок — подражание Э. По и опубликованное в «Русских Символистах» стихотворение «С португальского: Полутемное окошко».

Тетрадь заканчивается небольшой поэмой «Сказка безумия», в которой рассказывается о любви поэта к фее и о хранящемся в ларце чудесном перстне, обладающем могучей силой,

Что бедствием вечным поэту и фее грозило.
И если б кольцо в голубую пучину упало,
То вдруг порвалось бы таинственных чар покрывало...

Это свойство перстня знал поэт. Однажды ночью он пробрался осторожно на гордый утес и, подняв над пучиной чудесный перстень, бросил его в пучину.

И все задрожало, слилось в хаотическом хоре.
И рухнули с трепетом гордые скалы на море.
И лес повалился в отчайньи [sic!] немом и бессильном
И трауром все завлеклося, как флером могильным.
И видел поэт, как вспорхнула крылатая фея...

Все исчезло, и поэт остается один с воспоминаньем в дни скорби о днях блаженных.

Эпиграфом к этому стихотворению Брюсов предпослал стихи из Данте, к которым через 20 с лишним лет снова вернулся, взяв их лейтмотивом своей первой симфонии «Воспоминанье»:

. . . . . . Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria . . . . . . .

10

В четвертой тетради «Мои стихи» (тетрадь № 3 secunda) помещена поэма «Поэт и друг» — из черновых набросков лета 1891 г. — с предисловием следующего содержания.

«Писано, понятно, под влиянием Пушкина, Лермонтова, Веневитинова и Некрасова. Выражает мои действительные убеждения того времени. Отделано не было».

Основной текст поэмы (102 стиха) заканчивается весьма знаменательной для Брюсова речью друга, обращенной к поэту:

Все глубже, глубже и на дно —
Проникни к истине безвестной
И т о л ь к о з н а н и е о д н о
Р а с к р о е т м и р д л я м ы с л и т е с н ы й —
А ты, пророк минувших лет,
Всех впереди — вперед, поэт!

А дальше, в небольшом послесловии, озаглавленном «Объяснение речей друга» (30 стихов), мы читаем, между прочим, что вечные творенья искусства не должны быть сонмом элегий и поэм без мысли и содержания, но что истинно глубокое произведение — это то,

Где формой мысль облечена,
Идея соединена
С бессмертной слова красотою.
Когда ж задача решена,
Творенья мира я открою,
И пусть сквозь сумрак наших чувств
Проглянет истина искусств!

*До конца своих дней Брюсов оставался верен этим своим высказываниям.*

---

После начала неоконченной поэмы «Бренн», относящейся к 1891 г., в четвертой тетради помещено также начало и поэмы «Земля», о которой Брюсов писал:

«Если «Король» я называл своим «Демоном», то «Земля» была моим «Мцыри».

Полный текст этой поэмы в нескольких вариантах сохранился в рукописи на отдельных девяти листах, сплошь исписанных с обеих сторон мелким убористым почерком Брюсова.

11

Почти к тем же самым годам, когда в четыре упомянутые нами тетради Брюсов старательно собирает свои детские и юношеские стихи, относится серия его других общих тетрадей, из которых первая начата в 1889 г., а в последних четырех (№№ 44—47) написан роман «Гора Звезды», упомянутый нами в первой части нашего очерка.

Здесь еще более ясными становятся методы работы Брюсова.

С той же тщательностью, с какою вписывает Брюсов свои собственные стихи в те четыре тетради, он первые шесть тетрадей этой — будем называть — второй серии посвящает преимущественно стихам, прозе, отрывкам исторических и научных сочинений различных авторов, при чем в середине первой тетради, которая разделена им на три части, он многозначительно и деловито замечает: «Некоторые удивились, не встречая здесь стихотворений Лермонтова, Пушкина и т. д. Спешу сообщить, что сюда я помещаю из тех стихотворений, которые мне нравятся, только те, которых у меня нет».

Характерно, что, переписывая и собирая в одну тетрадь различные чужие произведения, Брюсов, как самому ему, без сомнения, кажется, создает некую цельную книгу, связанную единой мыслью и отражающую настроения ее собирателя.

В первой тетради мы встречаем стихи Фофанова, Полежаева, А. К. Толстого, Надсона, Фета, Лохвицкой, переводы из Гейне, Мицкевича и Байрона, а рядом с этим банальнейшее стихотворение неизвестного автора, выписанное из «Календаря для женщин 1886 года», «Прощание» — Не понял я речей твоих...— с «аккордами и рыданиями», два стихотворения из «Стрекозы» — довольно пошловатые пародии на стихотворения Апухтина и Майкова. Из прозы мы находим здесь: «Краткий очерк римской истории» (из «Рима» Цегенера), афоризмы из Шопенгауэра и выписки из его же «Метафизики любви», «Террор»




ЭСКИЗ ОБЛОЖКИ К «ВЕСАМ» Л. БАКСТА, 1907 г.
Частное собрание, Москва

(1793 г.) — из «Истории Наполеона» Полевого, выписки из Гиббона по-латыни (из «Истории разрушения Рима»), из книги Ведд — Индийская религия — Календарь индусов, а в конце тетради выписаны по-санскритски: 1) Пантаксгариматра — пятисложная молитва и 2) узорчатые санскритские письмена из древней поэмы о Сиве.

Всему собранному в тетради Брюсов, несомненно, придавал большое значение. Если бы этого не было, то едва ли делал бы он такие примечания:

«Тетрадь I-я начата в сентябре 89 (из списка 1888—1889), тетрадь III-я окончена в марте 1891 года».

После содержания — обычного оглавления — он не стал бы выписывать,

какие произведения взяты из собраний сочинений и книг (числом 34), какие из газет и журналов (27), сколько из них переводных (5), сколько на иностранных языках (5) и сколько оригинальных (51), сколько стихотворений (46), сколько научно-философского содержания (6), а также сколько заметок (3) и шуток (6). Всюду подведен общий итог всего списанного, при чем каждый из трех итогов, по трем разным рубрикам, равен 61.

12

Вторая тетрадь из этой серии (первую в трех частях мы считаем за одну), начатая в марте 1891 г., еще более разнообразна по своему содержанию.

Тетрадь открывается заметкой-исследованием «Кое-что из дифференциального исчисления»; далее следуют выписки: «из аналитической геометрии», «из геометрии», «Памятник Архимеда», затем ряд разных стихов, а за ними «Истина и заблуждение» — по Льюису § 1—8, по нему же — «Organon novum. Cogito — ergo sum» и примеры выводов Спинозы, выписка из «Истории новой философии» Куно Фишера.

Содержание третьей, четвертой, пятой и шестой тетрадей приблизительно того же характера, как и содержание первых двух: стихи, переводы, краткие выписки по истории искусств — «Архитектура» (с рисунками); «Что такое политическая экономия», древняя философия, римский суд и т. д.,— только тут встречаются уже небольшие наброски из собственных произведений Брюсова, а в шестой тетради написаны маленькая комедия «Красная шапочка» и рассказ «Летучая мышь».

В седьмой тетради, написанной от 10 сентября 1893 г. до 11 января 1894 г., и в тетради восьмой материалом в значительной части являются плоды творчества самого Брюсова: здесь мы встречаем стихи, переводы, пьесы, рассказы и различные статьи по вопросам литературы и искусства.

Среди этих материалов интересны статья «О различии романа и повести», рассказ под заглавием «Символический рассказ», шуточный рассказ «Шахматная задача», пьеса «Вор», а из стихов седьмой тетради —

1) Я в былые дни свиданий
Поцелуи прерывал
Для сквозящих очертаний
Сквозь магический кристалл. (Пушкин!)

Посмеялась жизнь жестоко:
Холм да крест — и это все,
Что в печали одинокой
Заменило мне ее.

Тем дороже те творенья,
Где одобрила она
Первый шопот вдохновенья
Неоформленного сна.

5/10 93 г.

и 2) «Памятник», написанный 13 февраля 1894 г., где Брюсов пытается как бы охарактеризовать назначение свое в русской поэзии:

Я памятник создам не на земной твердыне,
Ни ветер, ни вражда его не сокрушат,
А годы долгие покроют дымкой синей
И от толпы заворожат.

Он будет из лучей, он будет из созвучий,
Для мира — призрачен, как образы во сне,
Далек, как марево, как пеизаж летучий
На недоступной вышине.

Но будут приходить к нему на поклоненье
Могучие умы и светлые сердца
И черпать близ него блаженное забвенье,
Желанный отдых для бойца.

Приветливей смотри на будущее, муза!
Замолкни, клевета с партийною враждой
И будет торжество свободного союза,
Что заключили мы с тобой [21].

13

Начиная с девятой тетради мы встречаем уже черновые наброски стихов, а иногда и стихи, вполне отделанные, опубликованные позднее в сборниках «Русские Символисты».

Дальнейшее, даже беглое ознакомление с содержанием следующих тетрадей дает возможность уяснить себе, какая огромная творческая потенция была заложена в юном Брюсове и какую большую работу он проделал для развития своих творческих способностей.

Двадцатилетний юноша пишет статью на тему «О задачах этики», где в тезисах довольно глубоко разрабатывает вопросы любви и морали. Одновременно он занят анализом греческой строфики и критическим разбором творчества Генриха Шульца. Тогда же пытается определить свой взгляд на поэта и его назначение, выдвигая волнующий вопрос о том, может ли современный поэт, знакомый с современной европейской литературой, с ее историей, явиться продолжателем только Майковых и Полонских. Пишет о красоте и условности понятия ее, с подробным планом: «Сущность поэзии. Сущность красоты. Современная поэзия (натуралист. и симв.). Будущее поэзии. Современная русская поэзия. Моя поэзия». Высказывает мысли об эстетическом наслаждении.

Все это достаточно ярко характеризует диапазон мыслей и интересов юного Брюсова.

В набросках рассказов из римской жизни — «Грань двух миров», «Август и Вергилий», «Легион и фаланга» — и других отрывках рассказов и пьес («Октовиан Август») из жизни древнего мира мы узнаем уже будущего автора «Смерти Вергилия», «Алтаря победы» и «Юпитера поверженного».

А рядом с этими набросками в прозе — многочисленные переводы из Ф. Эверса:

Я дышу твоей душою
Серебристой, как луна...

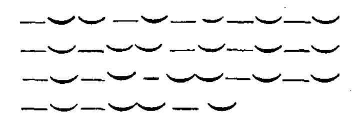
И еще из того же Эверса:

Безмолвный лес окружал мой дом,
Ветерок стремился прочь.
Стоял я молча перед окном,
Смотрел в золотую ночь.

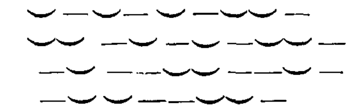
Здесь же — переводы из Верлена, Метерлинка и Рембо; интересная характеристика поэта Дарова, одна из очередных поэтических мистификаций Брюсова (Даров был псевдоним самого Брюсова), бесчисленное количество набросков предисловия к «Chefs d'oeuvre», статья о Бальмонте, наброски к будущим «Далеким и близким» (о Фете и Тютчеве), серия набросков «Мои современники» (о Величко, М. Криницком, Вл. Соловьеве, Добролюбове, Лыдове, Минском и др.), разбор «вопроса» «о слове и содержании в поэзии...».

Здесь же новые и снова интересные опыты перенесения размеров греческой и латинской поэзии в русскую поэзию:

1. Полно, не плачь, о ты, кого люблю я,
Не жалей, что печальный день, вставая,
Разлучит с тобою меня! мы снова
Завтра встретимся ночью...
В страхе, однако, ты и ночью бродишь
И на гладь водяную смотришь жадно.
О, когда бы мне умереть с тобою —
Это было бы счастьем!



2. Смолкают звуки, гаснут лучи,
Умирают краски нашей земли
(Возвращена) прошлая жизнь — о ко мне
Вечная тень вечной мечты!



Позабытый размер

Муза ритмов былых, музыки неземной!
Сбрось свой траурный плащ, косы назад откинь...
Позабытых созвучий
Пробуждаются голоса.

В следующих тетрадях, на ряду с различными переводами из Верлена, Эдгара По и др., имеются маленькая драма для марионеток «Урсула и Томинета», трагедия из римской жизни «Октовиан Август», набросок «Московские улицы», начало рассказа об отце, отрывки из жизни русских декадентов, наброски «Книги о поэзии» (к Истории русской литературы), рассказ «Время», статьи о «Символизме», наброски автобиографии под названием «Исповедь», рассказ «Искушение», набросок статьи «Апология символизма» с весьма знаменательной припиской Брюсова:

«Я мог бы иметь большой успех, заявив себя сторонником того символизма, который уже имеет более или менее серьезных защитников, но для меня слишком ничтожны временные удачи, чтобы ради них я стал унижать свое всемирное значение».

К этому же времени (1896 г.) относятся заметка «О переводе в прозе из Эмиля Верхарна с краткими биографическими сведениями», а затем наброски переводов Верхарна.

На ряду с многочисленными набросками «О искусстве», набросками по истории русской литературы, Брюсов занят теоретической работой над стихом. В 1896 г. мы встречаем в тетрадях его заметки «О стихе», «История стиха», «История размеров», а конец лета и осень 1898 г. он посвящает разработке книги «Учебник стихотворства» (или «Учебник поэзии») с таким предварительным планом:

1. Предисловие;
2. Изложение моих взглядов на искусство (из книги «О искусстве») и что такое учебник искусств.
3. Стих.
4. Рифма.
5. Образ.
6. Тропа и фигура.

АВТОГРАФ ПЛАНА КНИГИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «ФИЛЬМ ВЕКОВ», 1916 г.

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

7. Роды поэзии: драма, лирика, новеллы и рассказы, лирическая поэзия etc., басня.

8. О переводах.

Здесь же Брюсов делает следующее примечание:

«Я сохранил общеупотребительные названия — поэзия, рифма — в заглавиях и при первом употреблении; но затем я неизменно заменял их русскими выражениями: стихотворство, созвучия и т. д.».

14

Для исследователя особенный интерес в разборе этих тетрадей заключается в том, что чисто литературный материал чередуется в них с различными «лирическими» отступлениями дневникового характера, чего мы не встречаем в последующих рукописях, когда Брюсов свои стихи начал писать на больших листах писчей бумаги.

Благодаря таким отступлениям весь литературный материал приобретает некую определенную, как бы биографическую законченность...

«... и вот я живу как истинный изгнанник. День читаю по греч. и по лат., перевожу Энеиду...» — читаем мы в одной из тетрадей 1895 года.

Выше мы неоднократно уже цитировали подобные отступления, поясняющие творческие настроения поэта.

Кроме того, в этих тетрадях имеется большое количество черновых набросков писем Брюсова к разным лицам, связанным с ним литературными интересами. Эти наброски, при отсутствии отправленных адресатам писем, являются, несомненно, ценным материалом биографического и эпистолярного характера.

Из набросков ответов Брюсова критикам на его переводы Верлена «Романсы без слов» мы видим, как реагировал Брюсов на современную ему официальную критику, которая, между прочим, писала о нем:

«Назвать себя символистом еще не значит стать талантливым поэтом и переводчиком; в этом легко убедиться всякому при чтении стихов Брюсова» («Новости», 1895, 6 января, № 6).

А Брюсов, анализируя себя в свете прошлого и заглядывая в будущее, как бы сам отвечает на свои сомнения и, рядом с набросками из Эдгара По, записывает в свою тетрадь:

«Я — связь. Я еще дышу идеями XIX-го века, но я же первый подал руку юношам XX-го, тем самым, которые теперь—робкие и растерянные мальчишки!— впервые входят в большую залу гимназии и как зверушки посматривают на толпу школьников. О вы, нынешние друзья мои, смотря на детей, думайте одно: постараемся не отстать от них».

15

Четыре последних тетради этой серии (№№ 44—47) заканчиваются романом «Гора Звезды».

С 1894 по 1902 г. Брюсов вписывает свои стихи в маленькие клеенчатые тетрадочки из бумаги в клетку. Их пятнадцать штук, и озаглавлены они «Мои стихи».

С 1902 г. Брюсов, как мы уже говорили, начинает писать свои произведения на больших листах писчей бумаги, и, как исключение, мы находим у него еще шесть блокнотов разных размеров, относящихся к 1914—1915 гг., исписанных, главным образом, в Варшаве, Вильно и других городах, во время пребывания его на войне в качестве корреспондента газеты «Русские Ведомости».

Среди стихов и прозы всех этих рукописей, в свое время опубликованных Брюсовым в различных книгах, стихотворных сборниках, с первых «Chefs d'oeuvre» до последней книги «Mea», и в сборниках прозы, оказалось очень много

ненапечатанных материалов — уже после смерти поэта, все же еще только частично собранных и вышедших в свет:

«Неизданные стихи 1914—1924», Государственное издательство, 1928 (редакция Ашукина и Ильинского) и «Неизданные стихотворения» (редакция Мартиросова, ГИХЛ, 1935).

Оставшиеся после выпуска этих книг неопубликованные стихи, и среди них полностью книги стихов «Девятая Камена», «Сны Человечества» и до сих пор неопубликованная поэма «Страсть и смерть» («Исповедь раба»), в большинстве войдут в первый, второй, третий и четвертый томы двенадцатитомного Собрания сочинений Брюсова, выпускаемого Гослитиздатом, под главной редакцией И. К. Луппола, Н. С. Ашукина и И. М. Брюсовой.

Отдельные ненапечатанные стихотворения были помещены также и в трехтомнике «Избранные произведения» (ГИЗ, 1926—1927) и «Избранных стихах» в издании «Академия», М., 1933.

В 1929 г., под редакцией профессора М. К. Пиксанова, вышел «Мой Пушкин», сборник статей Брюсова по Пушкину, а в 1934 г. частично опубликована «Неизданная проза» под редакцией И. М. Брюсовой — «Юпитер поверженный» и «Фрагменты других исторических рассказов».

После смерти поэта были изданы и переводы его: первая часть «Фауста» Гете (ГИЗ, 1928, 1-е изд.; то же во 2-м изд., ГИХЛ, 1932), «Энеида» Вергилия («Академия», 1933), переводы из Верхарна (ГИЗ, 1928) и Э. Верхарн, Избранные стихи («Молодая Гвардия», 1936); Эм. Верхарн, Драмы и проза (Гослитиздат, М., 1936) и переводы из В. Гюго (Гослитиздат, под ред. Нусимова, М., 1937).

Остаются неизданными Данте (отрывки из «Божественной комедии»), Анатоль Франс — «Восстание ангелов» и «Poetae minores» (Aurea Roma), часть которых была опубликована в «Русской Мысли».

В начале этого очерка, анализируя творческие замыслы Брюсова, мы уже говорили о ряде его прозаических произведений. К этому перечню следует добавить: 1) «Моцарт» (1915) — значительная по размерам повесть о музыканте Латыгине, художнике, безнадежно борющемся с пошлостью окружающей его жизни и тонущем в этой пошлости; 2) ряд исторических отрывков: «Обреченные», «Канусинские беглецы», «Тело Гектора», «Жизнь Вергилия», «Предсмертный бред Вергилия», «Последний император Трапезунда — исторические сцены 1470 года», «Женщина с бичом. Рассказ VII-го века», которые вошли в том «Неизданной прозы», вместе с упомянутым нами «Юпитером поверженным», повестью из времен последней революции в Риме IV века нашей эры; 3) рассказы, опубликованные (после смерти Брюсова) — цикла так называемых «Злых рассказов» («Бревно» и др.), а также неоконченную повесть «Арсен Люпен в России» (1919—1920), «Его любовь», «В тюрьме», «Записки мужчины» (повесть—1914 г.) — неопубликованные, как и рассказы, о которых мы уже говорили: «Голубочки — это непорочность» (первоначальное заглавие — «Старинная повесть»), «Студный бог», «Первая междупланетная экспедиция» («Путешествие на Марс»), «Торжество науки» («Записки о посещении Теургического института»), «Записки Малинина» (набросок к роману «Декабристы») и «Путешествие принца Бен-Игна» (набросок к повести «Семь земных соблазнов»).

---

Из драматических произведений, кроме уже названных нами «Красной шапочки», «Урсулы и Томинеты» (по Метерлинку) и «Вора», неопубликованными остались «Дачные страсти» — комедия в одном действии, в свое время признанная театральной цензурой «неудобной» к представлению; «Проза» — сценки, и трагедия в двух действиях «Каракалла» (эти при пьесы относятся к 1893 г.); большой киносценарий — «Родине в жертву — любовь»; драма из итальянской жизни XVII века; пьеса «Мир семи поколений» (в двух вариантах); план и наброски трагедии

«Гибель Атлантиды» (1911—1913); «Перемена судьбы» — драма; «Двадцать тысяч» — пьеса; «Пироент» — пьеса, и трагедия «Диктатор».

По поводу трех последних пьес у Н. Ашукина в его книге «Валерий Брюсов» («Федерация», М., 1929) сообщаются следующие интересные подробности:

1. «...В репертуаре Малого театра в предстоящем сезоне оставлено место для пьесы В. Брюсова, написанной им по настоятельной просьбе А. И. Южина.

В настоящее время пьеса Брюсовым совершенно закончена и нуждается только в окончательной отделке.

Драма — в пяти актах, с прологом, из современной жизни. Заглавие пьесы еще не дано.

Завязка ее такова: сановник передает своему секретарю большую сумму денег с тем, чтобы он, после его смерти, передал ее незаконному сыну сановника. Случается так, что вскоре же после этого сановник умирает. О переданных деньгах никто, кроме секретаря, не знает. В его душе борьба — отдать или не отдать эти деньги. Сын сановника — негодяй, прожигатель... Оказывается, однако, что дочь секретаря — возлюбленная незаконного сына сановника. На этой почве разыгрывается драма»[22].

2. «...Брюсов закончил драму из современной жизни «Пироент», которая будет предложена Моск. Малому театру.

«Пироент» (Pyrois — античное именование планеты Марс) есть название фантастического корабля или, точнее, снаряда, при помощи которого герой драмы, молодой русский инженер, надеется установить сношения с др. планетами. Контуры этого гигантского снаряда, окруженного лесами, блоками, подъемными кранами, служат фоном для декорации первых вступительных сцен. Замысел драмы, однако, чисто психологический, напоминающий идею «Преступление и наказание».

Для достижения своих грандиозных задач герой драмы должен пройти через преступление. Из этого возникает трагический конфликт»[23].

3. «...«Дом печати», возникший в 1920 году, является одной из интереснейших глав в литературном развитии революционной эпохи. В годы 1920—1923 «Дом печати» был крупнейшим литературным центром, в котором происходила значительная работа.

...Здесь В. Брюсов впервые читал своего «Диктатора»[24].

---

Из работ научно-исследовательского характера неопубликованными остались курс лекций по истории Греции и Рима, лекции по истории русской литературы, над которой Брюсов начал работать чуть ли не со школьной скамьи и которую не оставлял до последних дней своей жизни.

Что касается работ по Пушкину, то довольно полное описание, со включением и неопубликованных материалов, сделано Н. Ашукиным в его статье «Пушкиниана в архиве Брюсова», вошедшей в книгу Брюсова «Мой Пушкин», о которой мы уже упоминали выше.

## 16

В предисловии к первому тому «Путей и перепутий» Брюсов говорил, что он «избегал исправлять свои юношеские стихи, зная, как опасно переделывать художественные произведения, созданные при господстве совершенно иных взглядов и переживаний», но что он «считал необходимым внести в текст те изменения и дополнения, которые были им сделаны в различных стихотворениях вскоре после их напечатания».

Позднее в рецензии на Полное собрание сочинений Брюсова в издании «Сирина» Бальмонт упрекал Брюсова за исправления в лирических стихах, и мотивом к такому упреку выдвигалось утверждение, что «лирика по существу своему не терпит переделок и не допускает вариантов», что «разночтения лирического чувства или же лирических выражений мысли ищут и должны искать, у понимаю-

щего себя поэта, нового и нового выражения в виде написания новых, родственных стихотворений, а никак не в кощунственном посягновении на раз пережитое, раз бывшее цельным, и в секундности своей — неумолимо правдивым, ушедшее мгновение... И если пережитое мгновение было полным в правде, но не полным в выражении,— пусть: чтобы живописать лохмотья, явились Рембрандты и Веласкесы, но чтобы воспеть Тришкин кафтан, явился лишь подсмеивающийся баснописец...».

Брюсов резко возражал против таких взглядов и тогда же, разбивая их, писал:

«...Переделывали, исправляли свои стихи едва ли не все поэты в мире. Не странно ли говорить, что «лирика не допускает вариантов», когда достаточно открыть любое критическое издание выдающегося поэта, чтобы найти там именно варианты лирических стихотворений. Переделывали свои создания уже Вергилий и Гораций, переделывали свои ранние стихи Гете и Шиллер, переделывал

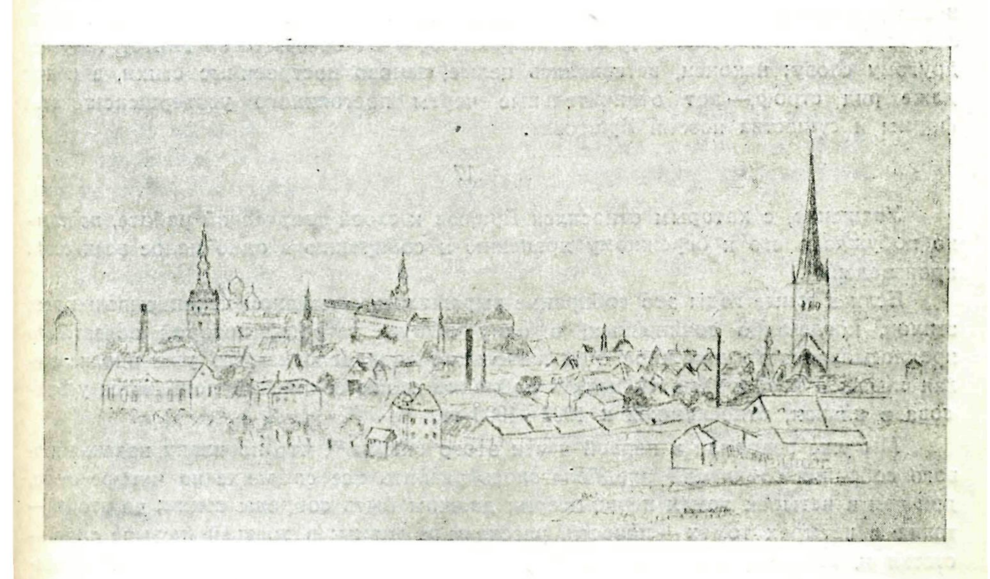


РИСУНОК ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА: ВИД РЕВЕЛЯ, 1900 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Пушкин, превращая свои сравнительно слабые юношеские наброски в шедевры, которые мы теперь знаем наизусть...

...Неужели Пушкин, готовя первое издание своих стихотворений (1826 г.) и переделывая для него свои (давно напечатанные стихи) лицейские стихи, заслуживал названия «Тришки», перекраивающего свой кафтан?.. Неужели столь же мало понимали законы лирического творчества и Лермонтов, и Фет, и все другие любимые нами поэты, упорно исправлявшие свои стихи...».

«По моему глубокому убеждению,— писал дальше Брюсов,— утверждение Бальмонта (что поэт не имеет права исправлять, совершенствовать свои стихи)... не только не соответствует фактам, но и *по существу своему ложно*, а *как принцип, крайне вредно*.

...Пример Гете и Пушкина, напротив, показывает нам, что великие поэты не стыдились работать над своими стихами, иногда возвращаясь к написанному через много лет и вновь совершенствуя его. На бесчисленные варианты лирических стихов Гете, на исчерканные черновые тетради Пушкина, где одно и то же стихотворение встречается переписанным и переделанным три-четыре и пять раз, мне хочется обратить внимание молодых поэтов, чтобы не соблазнило их предложение Бальмонта отказаться от работы и импровизировать, при чем он еще

добавляет: «И если пережитое мгновение будет неполным в выражении — пусть». Нет, ни в каком случае не «пусть»: поэты не только в праве, но обязаны работать над своими стихами, добиваясь последнего совершенства выражения. ...Что творчество поэта не есть какое-то безвольное умоисступление, но сознательный, в высшем значении этого слова, труд,— это прекрасно показал еще Пушкин в своем рассуждении «О вдохновении и восторге», где встречается знаменитый афоризм: «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии»...»[25].

В этом ответе Бальмонту Брюсов с предельной четкостью выразил свои взгляды на «работу поэта над своими произведениями», взгляды, которым он сам не изменял никогда.

«Постоянная работа над своими стихами, даже давно написанными, всегда была свойственна поэту, — пишет И. М. Брюсова. — Каждое новое издание стихов Брюсова, куда входили произведения из прежних сборников, всегда несло за собою некоторые неожиданности, т. к. новые стихотворения [сборники] появлялись в совершенно новом оформлении. Подыскивались более сжатые и точные определения; придавался более острый и вскрывающий самое существо эпитет тому или другому слову; наконец, вставлялись целые, заново построенные стихи, а подчас даже ряд строф,— вот отличительные черты постоянного усовершенствования формы и существа поэзии Брюсова».

17

Уважение, с которым относился Брюсов к своей творческой работе, постоянно побуждало его к бережному хранению и собиранию в одно целое всех своих произведений.

Если в юные годы это собирание выражалось в наивном переписывании всех стихов, когда-либо сочиненных, в одну общую тетрадь, которой обязательно предпосылалось то или иное объяснительное «предисловие», то уже вполне зрелая мысль о необходимости издать собрание своих сочинений появляется у Брюсова в планах, относящихся к 1908—1909 гг.

Мы уже говорили в первой части этого очерка[26], что по плану издания первого собрания сочинений предполагалось разбить все собрание на четыре серии, при чем в четырех томах первой серии должны быть собраны стихи; во второй — также в четырех томах — повести, рассказы и драмы; в третьей (четыре тома) — статьи и, наконец, в четвертой, обнимающей шесть томов,— переводы. Все издание, таким образом, предполагалось в 18 томов, по 300—400 страниц каждый.

Это издание не было осуществлено, но в 1908 г. вышло собрание стихов Брюсова в двух томах под общим заглавием «Пути и перепутья», а в 1909 г. появились «Все напевы» — третий том тех же «Путей и перепутий».

В 1913 г. издательство «Сирин» объявило выпуск «Полного собрания сочинений и переводов Валерия Брюсова».

«Издание рассчитано на 25 довольно объемистых томов,— писал Брюсов об этом в своей автобиографии,— но оно, конечно, не вместит все, что я написал за 25 лет своей литературной жизни».

Однако, и этому изданию не удалось осуществиться целиком: из 25 объявленных томов было выпущено только 8, и в 1915 г. издательство «Сирин» решило прекратить издание «стихов, беллетристики, сборников и собраний сочинений».

О том, как тяжело отразилось на Брюсове это событие, говорят сохранившиеся в архиве черновые наброски писем Брюсова по этому поводу в редакцию «Сирина»:

«...Известие о «катастрофе», постигшей «Сирин», признаюсь, поразило меня, что называется, «как громом», — писал Брюсов Иванову-Разумнику 14 января 1915 года.

«Ясно, что жаловаться — совершенно бесплодно, тем более Вам, также, вероятно, пострадавшему в этой «катастрофе», но трудно и совсем промолчать.

Собрание моих сочинений было единственным моим достоянием; теперь это достояние у меня отнято. В самом деле, иметь 8 разрозненных томов из 25-ти в сто, в тысячу раз хуже, чем не иметь ни одного или иметь все 25. Эти 8 томов на много лет будут препятствием для нового издания, т. к. никто покупать их не станет, и они постоянно будут находиться на книжном рынке. Думать же, что найдется издательство, которое возьмется продолжать издание «Сирина», — совершенно нельзя: изд. «Сирина» было предпринято крайне не экономично, цена тома почти не покрывала его стоимости (Вы это знаете лучше меня), и никто не захочет продолжать такое издание в такой его форме...

Многое я еще мог бы сказать на эту тему, но, повторяю, это — вполне бесплодно. Если «Сирин» решил, по всей строгости нашего договора, выплатить мне неустойку, мне остается только смириться...»[27].

30 января того же года Брюсов отправляет из Варшавы второе письмо — П. И. Терещенко, сестре М. И. Терещенко, владельца издательства «Сирин»:

«...Раньше всего прошу извинения, что намерен обратиться к Вам с длинным деловым письмом — по поводу моих отношений с «Сириным». Но — во 1-х, сколько я знаю, Вы принимали непосредственное и деятельное участие в делах «Сирина»; во 2-х, мне неизвестен адрес Михаила Ивановича, и я слышал, что письма к нему не доходят, т. к. он постоянно меняет местожительство, и в 3-х, говоря о своих личных делах, я имею сказать и нечто общее, касающееся вообще отношений «Сирина»— издательства к нам, писателям, — и сказать это я считаю своим д о л г о м, как представитель определенной литературной группы, привлеченной «Сириным» к сотрудничеству в его издании.

Вероятно, Вы вполне сознавали, что «Сирин» ставит меня в положение затруднительное, принимая свое решение — «не издавать стихи, беллетристику, сборники и собрания сочинений» и прекращая, в том числе, издания «Полного собрания» моих сочинений. Но, может быть, Вы не вполне отдавали себе отчет, в какой мере это положение затруднительно, и я без ложного авторского самолюбия (писателям стыдно признаваться, что они зависят от издателей) попытаюсь это выяснить перед Вами. Тогда Вам станет понятна та точка зрения, на которой я стою, и причины, побудившие меня написать это длинное письмо.

«Сирин», издав в течение двух лет 8 томов моего «Собрания сочинений», в той форме и в том виде, как это сделано, и прервав издание,— лишил меня возможности издать полное собрание моих сочинений едва ли не н а в с е г д а. Вы знаете лучше меня, что Ваши издания (позвольте для краткости так называть издания «Сирина») исполнены с такой (сравнительно) роскошью и расценены так (сравнительно с числом изданных экземпляров) дешево, что почти не окупают себя. При таких условиях ни одно издательство (разумеется, коммерческое, потому что на иные я не имею права рассчитывать) не возьмется п р о д о л ж а т ь это издание. В то же время никакой издатель не захочет предпринять и нового издания моих сочинений, пока в продаже будут находиться изданные Вами 8 томов (а на распродажу этих р а з р о з н е н н ы х томов — мало надежды!). Таким образом, Вы, издав только 8 томов из 25-ти, сделали для меня невозможным и 1) продолжить и закончить Ваше издание, и 2) предпринять новое.

Между тем, собрание моих сочинений было моим единственным достоянием, тем единственным капиталом, который собрал я долгим двадцатипятилетним трудом...».

«...планы теперь разрушены. Можно сказать,— это покажется парадоксом, но это только горестная для меня правда, — что «С и р и н» **л и ш и л  м е н я  м о и х  с о ч и н е н и й**. Не буду объяснять при этом (т. к. это вытекает из сказанного), как мало покрывает материальный ущерб, понесенный мною, выговоренная в нашем договоре неустойка...».

«Но к ущербу материальному присоединяется потеря так сказать идейная. Собрать все свои сочинения в одном издании всегда составляет заветную мечту писателя. Пока «Сирин» не предпринимал своего издания, я не сомневался, что

раньше или позже осуществлю это свое намерение, тем более, что подобные предложения уже делались мне несколькими издателями (в том числе, в свое время, «Шиповником»). Теперь, по причинам выясненным выше, я, повидимому, должен отказаться от надежды соединить в одно все, мною написанное. Сочинениям моим суждено, по крайней мере при моей жизни, оставаться рассеянными по отдельным книгам, среди них и по 8-ми томам с маркою «издательство «Сирин»...

Само собой разумеется, что все сказанное в этом письме не есть какой-либо протест против совершившегося факта. Подписывая свой договор с «Сириным», я находился «в здравом уме и твердой памяти» и поэтому не имею никакого права протестовать против действий «Сирина», вполне лойяльно выполняющего условия этого договора. И, в конце концов, как ни затруднительно для меня то положение, в которое я поставлен решением «Сирина» — прервать издание моих сочинений после 8-ми томов, я, может быть, не стал бы затруднять Вас подробным выяснением его, если бы я не был только одним представителем целой группы. Конечно, мои сотоварищи по Вашему издательству, Ф. Сологуб, А. Ремизов, А. Блок и др., оказались в положении лучшем, нежели я, потому что собрания сочинений Сологуба и Ремизова почти что закончены, А. Блока не начато вовсе, а другие сотрудники «Сирина», А. Белый, Вяч. Иванов и остальные, участвовали пока только в альманахах. Но я думаю, что выскажу их общее мнение (хотя пока имел случай снестись с одним Вяч. И. Ивановым), сказав, что мы, вступая в «Сирин», ожидали иного отношения и к нам и к делу.

Мы все привыкли смотреть на литературу как на нечто чрезвычайно серьезное, как на высочайшее, или хотя бы одно из высочайших, проявление человеческой деятельности. Поэтому с серьезностью относились мы и ко всему, связанному с литературой. Появление «Сирина» мы все живейшим образом приветствовали и, верьте, далеко не потому только, что нам открывалась возможность издавать свои книги на благоприятных для нас условиях. В издательстве, подобном «Сирину», ощущалась в России живая потребность, в виду того, что ряд других издательств, «Скорпион», «Гриф», «Мусагет», «Альциона», отчасти также «Шиповник», по разным причинам, сократили или видоизменили свою деятельность. Целая группа писателей, можно сказать, целое литературное течение временно было лишено одного постоянного издателя (каким, напр., был A. Lemerre для парнассцев или L. Vanier для символистов во Франции). Мы думали и верили, что «Сирин» хочет заполнить этот пробел, хочет среди издательств меркантильных создать надежный приют для тех произведений словесного искусства, которые определяют французы словом: «la haute littérature». Такое предприятие, будучи благородно по своей идее, в то же время и не представляло особой опасности для издателя. Писатели той группы, о которой я говорю, все уже, в той или другой степени, принадлежат к числу давно «признанных», и издание их сочинений,— я на этом настаиваю,— при надлежащем ведении дела, должно было давать издателю никак не убыток, но прямой доход...».

Заканчивая письмо, Брюсов пишет:

«...в том затруднительном положении, в каком я нахожусь, хочется испробовать все, самые малые возможности. Поэтому я решаюсь обратиться к Вам с одним предложением, которое, если оно окажется осуществимым, поможет мне выйти из всех этих трудностей.

Цель, к которой я стремлюсь, издать собрание своих сочинений. «Сирин» отказывается сделать это. Другие издатели, как я выяснил, теперь не захотят взяться за это дело. Остается одно: попытаться издать свои сочинения самому. Это окажется возможным, если «Сирин» захочет мне помочь.

Пока я изложу свой план только вкратце, потому что, если «Сирин» принципиально с ним не согласится, не к чему будет излагать подробности. Я предлагаю «Сирину», и прошу у него, следующее:

1) «Сирин» передает мне в кредит (потому что денег для покупки у меня нет) все оставшиеся у него экземпляры изданных им томов моего «Собрания»,

со скидкою 50% с номинальной цены, и стоимость этих книг записывает как мой долг «Сирину». Уплачивать этот долг я обязуюсь выдачею «Сирину», в определенные сроки, 20% со всех поступлений (денежных), которые я буду иметь с издания.

2) Я принимаю на себя все обязательства «Сирина» перед подписчиками на «Собрание» моих соч., как подписавшимися в рассрочку, так и внесшими полностью подписную сумму. Т. е. я обязуюсь (может быть, в больший срок, чем был установлен «Сириным») издать остающиеся 17 томов и разослать их подписчикам.

3) В случае, если я не исполню принятых на себя обязательств или не буду аккуратно уплачивать указанные взносы по моему долгу, «Сирин» получает обратно выданные мне книги. (Само собой разумеется, что я обязуюсь также не продавать их «оптом», напр., букинистам, но Вы понимаете, что этого я никогда не сделаю, потому что то значило бы запятнать свое литературное имя, которое мне бесконечно дороже всех возможных денежных счетов!).

Полагаю, что риск для «Сирина» в моем предложении — минимальный. Могу, впрочем (и даже это будет лучше), для окончательного ограждения «Сирина», снять с издания его фирму и продавать продолжение «Собрания» под другой маркой (издательство «Ладья», «Феникс», «Мачта» — как хотите). Притом, конечно, по всему предприятию будут вестись книги, по всем правилам бухгалтерии, которые всегда будут в распоряжении «Сирина»...

Таково мое предложение, в общих чертах, на которое я был бы очень рад получить ответ принципиальный. В случае согласия «Сирина», надо будет выяснить еще много подробностей: мне необходимо будет узнать число остающихся у «Сирина» экземпляров моих книг, число подписчиков в рассрочку и иных, и т. д. и т. д. Но говорить обо всем этом пока преждевременно...» [28].

---

Через три месяца после этого Брюсов, тоже из Варшавы, отправляет письмо К. И. Чуковскому.

Дорогой Корней Иванович!

Давно, очень давно не случалось мне писать Вам. Не знаю даже, дойдет ли до Вас это письмо, т. к. не уверен, что пишу по точному адресу. Но, если Вы прочтете эти строки, примите прежде всего мой дружеский привет: не раз приходилось мне поминать Вас во время моих скитаний по польским дорогам, т. к. иные из этих скитаний совершал я в обществе разных Ваших друзей. Неведомо для Вас, Вы за эту зиму много раз были предметом моих бесед, так что у меня осталось чувство живой связи с Вами.

Пишу Вам по следующему поводу. Вы, вероятно, знаете что изд-во «Сирин», «эфемерно» возникшее, столь же «эфемерно» погибло. Собрание моих сочинений, долженствовавшее иметь 25 (или 30) томов, оборвалось на 8-ми томах, притом разрозненных (I—IV, VII—XII—XIII, XXI). Мои попытки войти в соглашение с некоторыми другими издателями пока «не увенчались успехом». Мне теперь пришло в голову, что, может быть, мои сочинения захочет дать, в одном из своих приложений, «Нива». Помнится, Вы принимали какое-то участие в ее редакции. Никого другого в ее редакции я не знаю и на случай, если Вы еще имеете отношение к ней, я решаюсь писать Вам. Может быть, Вы сами найдете возможным оказать мне эту услугу — и представить редакции мое предложение; может быть, хотя бы укажите мне — к кому я должен с ним обратиться. Буду весьма и весьма признателен за совет и за содействие. В виду полной неопределенности, как судьбы этого письма, так и моих сведений о Вашем отношении к «Ниве», я здесь не вхожу в подробности. Кратко говоря, я могу в любое время представить материал для 24-х томов, обычного типа приложений к «Ниве» (при чем в том числе будут вещи неизданные, 3—4 тома), и желал бы получить за это по 600 руб. за том, т. е. около 15 000 рублей, с условием — в течение 5 лет после того не издавать другого собрания сочинения. Впрочем, все эти условия

подлежат всяческим пересмотрам и изменениям. Пока мне было бы важно получить ответ принципиальный, а, в случае желания редакции вести со мной переговоры, я приехал бы для того лично в Петроград.

Прошу извинить меня, если еще раз в жизни причиняю Вам некоторое беспокойство, но, повторяю, я, кроме Вас, не знаю никого другого в «Ниве». Во всяком случае, Вы меня очень обяжете уже одним сообщением, *с кем* можно вести переговоры по моему делу. В Варшаве я пробуду еще не больше 7—8—9 дней, т. е. до 10 (приблизительно) мая; после того на месяц еду отдыхать в *Москву*, где мой адрес — прежний: 1 Мещанская, 32.

Дружески Вам преданный

Валерий Брюсов[29].

В 1917 г. снова был поднят вопрос о выпуске Собрания сочинений В. Брюсова.

«Предпринимает ли «Парус» издание моих сочинений в 10 томов, как об том со мной подробно условился З. И. Гржебин?» — спрашивает Тихонова Брюсов в письме от 27 марта.

6 апреля Тихонов подтверждает Брюсову согласие издать 10 томов его сочинений на тех условиях, с некоторыми поправками, которые Брюсов установил с Гржебиным.

Не получая проекта договора на это издание, Брюсов 25 апреля, между прочим, опять пишет: «...Особенно тяготит меня вопрос об издании моих сочинений. Основываясь на определеннейшем ответе З. И. Гржебина, а, затем, и на Вашем письме (последнем, которое я получил), я уже отказался от нескольких предложений других издательств. Сейчас ко мне обращено еще два таких предложения, правда, второстепенных, но для меня имеющих значение. Имея в виду предполагаемый текст моего договора с «Парусом», я и на эти два предложения должен ответить отказом, и откладывать свой ответ я более не могу. Между тем, окончательного утверждения моего договора с «Парусом» все еще нет, и я не знаю, как должен я объяснить себе это промедление... Добавляю, что я уже приступил к подбору материала для издания моих сочинений и уже составил «рукописи» томов I, II, III и VIII, что все же берет труда и времени не мало (ибо я хочу издание обработать серьезно), и не знаю, продолжать ли мне эту работу...».

2 мая Тихонов вторично посылает Брюсову проект договора с просьбой подписать его, если против его текста нет возражений.

Письмом от 16 мая издательство подтверждает получение от Брюсова подписанного им договора и соглашается на предложенные Брюсовым изменения.

Однако, тяжелые условия с печатанием помешали издательству «Парус» выпустить Собрание сочинений Брюсова, и, с согласия Брюсова, право этого издания было передано Гржебину.

10 января 1918 г. Брюсов получил от «Паруса» следующее извещение:

Настоящим имеем честь сообщить, что мы сегодня получили от Зиновия Исаевича Гржебина 10 000 рублей в возврат уплаченного Вам авторского гонорара под переданное нам право издания полного собрания Ваших сочинений.

Вместе с тем, мы, с Вашего согласия, передали З. И. Гржебину Ваши рукописи и право на издание этих сочинений.

С совершенным уважением

Издательство «Парус»[30].

К сожалению, и Гржебин этого издания не смог осуществить, а избранные произведения в трех томах, подготовленные Брюсовым в 1924 г. для ГИЗ, вышли уже два года спустя после смерти поэта под редакцией его жены И. М. Брюсовой, при чем том первый был составлен заново, так как рукопись Брюсова в ГИЗ была затеряна.

Так исполнились слова Брюсова, высказанные им в письме в издательство «Сирин»:

«...я, повидимому, должен отказаться от надежды соединить в одно все,

мною написанное. Сочинениям моим суждено, по крайней мере при моей жизни, оставаться рассеянными по отдельным книгам, среди них и по 8-ми томам с маркою: «издательство «Сирин»...».

18

«Неизвестный, осмеянный, странный», — сказал Брюсов о себе в 1896 г. Ныне он всем известен, он признан, а не осмеян, влиянием его отмечена целая эпоха русской поэзии» [31].

В этом очерке мы по произведениям Брюсова проследили как бы всю его творческую жизнь.

Рано, но твердо определил он свой путь в жизни — путь поэта, литератора, критика, ученого. Труд был его радостью. Он работал, не зная устали, приобщившись к самым вершинам знаний и культуры.

Недаром «мужицкая кровь» текла в жилах Брюсова: он инстинктивно воспринял мысль:

«...что если мы многому хотим учить простой народ, то есть многое, чему мы сами от него научились... что этот народ создал тот глубокий язык, глубины которого мы до сих пор еще не могли измерить; что этот простой народ создал ту поэзию, которая спасла нас от забавного детского лепета, на котором мы подражали иностранцам; что именно из народных источников мы обновили всю нашу литературу и сделали ее достойною этого имени...» [32].

Брюсов, знавший множество языков, любил родной русский язык. Правда, он придал ему некую торжественность, но внес в него и много ценно-образного.

И лучшим доказательством того, какие «муки слова» переживал Брюсов в творчестве, является его известное стихотворение «Родной язык», которое мы приводим в новой, еще не опубликованной редакции, заканчивая им наш очерк о творческих замыслах и литературном наследии Брюсова:

Мой верный друг! мой враг коварный!
Мой царь! мой раб! родной язык!
Мои стихи — как дым алтарный!
Как вызов яростный — мой крик!

Ты дал мечте безумной крылья,
Мечту ты путами обвил.
Меня спасал в часы бессилья,
И сокрушал избытком сил.

Как часто в тайне звуков странных
И в потаенном смысле слов
Я обретал напев — нежданных,
Овладевавших мной стихов!

Но часто, радостью измучен
Иль тихой упоен тоской,
Я тщетно ждал, чтоб был созвучен
С душой дрожащей — отзвук твой!

Случалось, — в жажде святотатства,
С мечом врывался я во храм,
Хотел дробить твои богатства,
Хотел служить иным богам.

Но этот меч — тобой был кован,
Но этот храм твой — весь мой мир!
Вновь побежден, вновь очарован
Благословлю я твой кумир!

И все ж бороться не устану
Я, как Израиль с божеством.

Метнусь навстречу урагану,
Как птица с трепетным крылом.

Пусть мощь твоя меня раздавит
И бросит в придорожный прах,—
Все ж хоть ничтожный след оставит
Моя борьба в твоих путях!

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Юношескому творчеству Брюсова посвящена печатаемая в настоящем томе «Литературного Наследства» статья Н. Гудзия.

[2] Архив Брюсова. Черновой набросок письма В. Б., 1896.

[3] Архив Брюсова. Ученическая тетрадь В. Брюсова, стр. 1—2; В. Брюсов, Моя юность. Повесть, изд. М. и С. Сабашниковых, 1927, стр. 70—71; В. Брюсов, Дневники, изд. М. и С. Сабашниковых, 1927, стр. 12.

[4] В. Брюсов, Дневники, стр. 28, 33, 47.

[5] «Учители учителей». Опубликовано в журнале «Летопись», 1917, № 5—9; В. Брюсов, Наука о стихе, «Альциона», М., 1919; Переводы из «Энеиды» в отрывках опубликовывались в журнале «Гермес». «Энеида» полностью (В. Брюсовым переведены семь книг) вышла в издании «Академии», 1933.

[6] Предисловие В. Брюсова к «Снам Человечества».

[7] План «Фильм веков» опубликован — В. Брюсов, Неизданная проза, ГИХЛ, 1934, стр. 4—5.

[8] В. Брюсов, Неизданная проза, ГИХЛ, 1934.

[9] В. Брюсов, Там же, стр. 5.

[10] «Северные Цветы», альманах 5, «Скорпион», М., 1911.

[11] В. Брюсов, Эули — сын Эули, «Универсальная библиотека», М., 1917.

[12] В. Брюсов, Неизданные стихи, ГИЗ, 1928, стр. 137.

[13] Н. Ашукин, Литературная мозаика.

[14] В. Брюсов, Обручение Даши, «Универсальная библиотека», М., 1915.

[15] Из неопубликованного предисловия В. Брюсова к предполагавшемуся изданию Гржебина: Собрание сочинений.

[16] В. Брюсов, Мой Пушкин, ГИЗ, М., 1929.

[17] «Валерию Брюсову. Сборник, посвященный 50-летию со дня рождения поэта», под редакцией проф. П. С. Когана, М., 1924, изд. КУБС ВЛХИ им. Валерия Брюсова, стр. 14.

[18] Письмо Брюсова Тихонову А. Н., издателю «Летописи», 11 октября 1916 г. Публикуется впервые с черновика, хранящегося в архиве Брюсова.

[19] «Начало» — рукописный ученический журнал, издаваемый Брюсовым с его товарищем-одноклассником Станюковичем, в гимназии Креймана. Станюкович, по словам Брюсова, первый познакомил его с основами стихотворства.

[20] Из стихотворения Д. Мережковского.

[21] Ср. «Памятник» в сборнике «Семь цветов радуги».

[22] Сведения заимствованы из «Московской Газеты» 16 мая 1914 г. — «Пьеса В. Брюсова». В «Русских Ведомостях» 31 мая 1914 г. сообщено, что пьеса эта названа автором «Двадцать тысяч».

[23] Сведения заимствованы из «Биржевых Ведомостей» 24 сентября 1915 г. — «Новая драма Брюсова».

[24] Вяч. Полонский, Литературное движение октябрьского десятилетия,—«Печать и Революция», 1927, VII, стр. 21.

[25] Перепечатано из книги Н. Ашукин, В. Брюсов, стр. 313—315, где был использован материал: К. Бальмонт, — «Утро России», 1913, № 179; В. Брюсов, Право на работу,— «Утро России», 18 августа 1913 г., № 190.

[26] См. выше, стр. 461.

[27] Письмо Брюсова Р. В. Иванову-Разумнику 14 января 1915 г. Публикуется впервые с черновика, хранящегося в архиве Брюсова.

[28] Письмо Брюсова Полине Ивановне Терещенко 30 января (12 февраля) 1915 г. Публикуется впервые с черновика, хранящегося в архиве Брюсова.

[29] Письмо Брюсова К. И. Чуковскому 2 мая 1915 г. Публикуется впервые с черновика, хранящегося в архиве Брюсова.

[30] Переписка Брюсова с А. Н. Тихоновым (изд. «Парус»). Публикуется впервые по материалам, хранящимся в архиве Брюсова.

[31] В. Л. Львов-Рогачевский, Рецензия на I том Собр. соч. Брюсова, — «Современник», 1913, № 8.

[32] К. Д. Ушинский. Собрание педагогических статей, СПБ., 1875.

# ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Обзор Вл. Орлова

Со дня смерти Блока прошло шестнадцать лет. За это время произведения его издавались неоднократно. Можно сказать, что теперь, к 1937 г., обширное литературное наследство Блока,— в том числе художественные и критико-публицистические произведения, самим Блоком не печатавшиеся, а также его дневники и записные книжки,— опубликовано почти полностью. Опубликована также значительная часть эпистолярного наследия Блока, хотя в этой области предстоит еще большая работа.

Впрочем, большинство посмертных изданий Блока не отвечает пожеланию, высказанному однажды самим поэтом: «Когда умру — пусть найдутся только руки, которые сумеют наилучшим образом передать продукты моего труда тем, кому они нужны!» [1]. Основная черта, характеризующая эти издания, — дилетантщина, граничащая в иных случаях с безответственным отношением к важному и серьезному делу обнародования наследства одного из крупнейших русских поэтов. Ниже я постараюсь показать это на конкретных примерах.

Несмотря на то, что основная масса произведений Блока уже вошла в научный и читательский оборот, — действительно полного, безупречного в текстологическом отношении и научно-комментированного издания сочинений Блока мы еще не имеем. Последнее многотомное «Собрание сочинений Александра Блока», издающееся с 1932 г., о первых семи томах которого я буду подробно говорить дальше, имеет ряд неоспоримых достоинств, ставящих его намного выше всех предыдущих изданий, но и столь же неоспоримые недостатки. Проблемы издания литературного наследства Блока в полном ее объеме это Собрание сочинений, во всяком случае, еще не решает.

При этом нужно сказать, что сам Блок сделал очень много для того, чтобы облегчить работу редактора его сочинений. Рукописи Блока сохранились, правда, не целиком, но все же в огромном количестве, — и сохранились в идеальном порядке и преимущественно в одном собрании (личный архив поэта — собрание Л. Д. Блок). К делу издания своих произведений Блок всегда относился чрезвычайно внимательно, можно сказать, с педантической аккуратностью,— так что и авторизованные печатные тексты Блока, за исключением всего лишь нескольких отдельных случаев, не вызывают сколько-нибудь серьезных сомнений в своей аутентичности. Кроме того, в бумагах Блока содержатся богатые хронологические и библиографические данные о его произведениях.

Это не значит, конечно, что все вопросы, связанные с изданием сочинений Блока, решаются просто. Блок, как правило, неоднократно перерабатывал свои произведения и почти в каждое новое издание своих сборников вносил существеннейшие изменения — как в их состав, так и в самый текст. Особенно это относится к стихотворениям, составляющим основной раздел наследия Блока. Так, например, в первом издании своего трехтомного «Собрания стихотворений» (1911—1912) Блок напечатал многие, преимущественно ранние, стихи в первоначальных редакциях (более полных, нежели первопечатные), а в двух после-

дующих, почти совпадающих по тексту, изданиях трехтомника (1916 и 1918—1919 гг.; в последнем издании вышли только I и II томы) либо вовсе выбросил эти стихи из книг (добавив, впрочем, ряд новых), либо сокращал их текст. Но, подготавливая в 1918 г. последнее издание I тома, «после упорной работы увидал, что переделки стихов (главным образом, сокращения) были напрасны», и «восстановил многие выкинутые строфы и строки»[2],—и не только строфы, но и целые стихотворения. Кардинальной переработке были подвергнуты также и ранние стихи, печатавшиеся Блоком в последующие годы в газетах, журналах и альманахах и не включавшиеся им в состав трехтомника. Результаты всех этих разновременных и разнохарактерных изменений и поправок представлены в последних прижизненных изданиях трех томов «Стихотворений» (пятое издание I тома, четвертое издание II тома и третье издание III тома), состав и текст которых следует считать каноническими и не подлежащими нарушению.

Вся эта работа нашла полное отражение в беловых и черновых рукописях Блока. Содержащийся в них богатейший материал вариантов и разночтений ждет еще исследования и систематизации[3].

Особо приходится учитывать некоторые специфические особенности орфографии и пунктуации Блока. Сам он настойчиво подчеркивал, что «корректоры и издатели, имеющие уважение к слову, должны знать, что существует математика слова (как математики всех других искусств), особенно — в стихах. Поэтому менять их по собственному вдохновению, каковы бы они, с их точки зрения, ни были, — по меньшей мере, некультурно»[4]. В письме к одному редактору, пожелавшему «выправить» его стихи, Блок писал: «Всякая моя грамматическая оплошность в стихах не случайна, за ней скрывается то, чем я внутренне не могу пожертвовать; иначе говоря, мне так «поется»[5].

Задача настоящего обзора — поставить проблему публикации литературного наследия Блока на материале критической оценки ряда посмертных изданий его произведений. Но, прежде чем перейти непосредственно к этим изданиям, нужно хотя бы вкратце, в порядке информации, сказать о книгах Блока, подготовленных им самим, а также и об оставленном поэтом богатейшем рукописном фонде. С него я и начну.

## I. АРХИВ БЛОКА

Основную группу архивных материалов составляют беловые и черновые автографы художественных произведений Блока — его стихотворений, поэм и драм.

Беловые автографы стихотворений сосредоточены преимущественно в десяти переплетенных тетрадях, в которые Блок из года в год переписывал свои стихи с черновиков (в дальнейшем, как правило, беловой автограф подвергался дополнительной переработке уже в самой тетради). Эти десять тетрадей представляют собою, по существу, полное автографическое собрание законченных оригинальных и переводных стихотворений Блока. Всего лишь несколько отдельных стихотворений, чаще всего по случайным причинам, не были внесены Блоком в это собрание. Всего в десяти тетрадях сосредоточено 1 251 стихотворение, включая поэмы «Ночная Фиалка», «Соловьиный сад», «Двенадцать» и отдельные фрагменты поэмы «Возмездие», печатавшиеся Блоком в качестве самостоятельных стихотворений. Даем перечень этих десяти тетрадей, выписывая их заглавные страницы.

1. «Стихотворения Александра Блока. 1897 (после B[ad] N[auheim'a]) — 1900 (апрель). 220 стихотворений».

Тетрадь эта представляет собою листы, вшитые в красную коленкоровую обложку с изображением золотой лиры. Внутри обложки имеется помета Блока: «Обложка бабушкиной тетради. Она мне подарила». Открывается эта тетрадь (как и все остальные) хронологическим и библиографическим указателем стихотворений (об этих указателях см. ниже), снабженным пометой: «Перед этим были стихи в «Вестнике», датированной 17(4). VIII. 1918 г. и отсылающей к рукописному журналу «Вестник», выпускавшемуся Блоком в отроческие годы в сотрудничестве с двоюродными братьями.

2. «Посвящения. Стихи о Прекрасной Даме [1]. Стихотворения (363) Ал. Блока. 1900 14 апреля — 1901 — 1902 7 ноября — декабрь (дополн[ения])».

На обороте заглавного листа выписан эпиграф из Пушкина («Легенда» и «Сцены из рыцарских времен»):

Он имел одно виденье,
Непостижное уму [2].

3. «Стихи Александра Блока (104 стихотворения) 1902 8 ноября — 1903 декабрь (включит[ельно])».

На последней странице наклеен листок, на котором Блок выписал опечатки, вкравшиеся в текст первой его книги «Стихи о Прекрасной Даме» (М., 1905); на листке — позднейшая помета Блока: «Оказывается, были приложены к книге» [3].

4. «1904. 1905 (до 16 ноября) (202 страницы) (111 (CXI) стихотворений). Стихи Александра Блока».

5. «Стихи (96 стих[отворений]) Александра Блока. 16 ноября 1905 г. — 7 мая 1907 г. (182 страницы)».

6. «Александр Блок. Стихи (80 стих[отворений]) (140 страниц). Май 1907— Декабрь 1908».

7. «Александр Блок. Стихотворения. 1909 (1 января) — 1912 (31 декабря). 168 страниц (109 стих[отворений])».

8. «Александр Блок. Стихотворения 1913—1914 годов. 172 страницы. 109 стихотворений».

9. «Стихотворения Александра Блока. 1915—1916 (46 стих[отворений])».

10. «Александр Блок. Стихотворения. 1918—».

В этой тетради заполнены только первые 43 страницы.

Как видно из приведенных заглавий десяти тетрадей, стихотворения расположены в них в строго хронологическом порядке.

Большинство стихотворений переписано самим Блоком. Остальные переписаны женой и матерью поэта. Впрочем, все эти списки авторизованы и зачастую выправлены Блоком. В отдельных случаях Блок вклеивал в тетради печатные тексты; так, например, в тетрадь 1904—1905 гг. вклеен печатный текст поэмы «Ночная Фиалка», вырезанный из второй книги «Собрания стихотворений» Блока (М., 1912), а в тетрадь 1915 — 1916 гг. — первопечатные тексты «Соловьиного сада», «Возмездия» («Пролог» и I глава) и некоторых стихотворений. Кроме того, в тетрадях 1897—1900, 1900—1902 и 1902—1903 гг. Сергеем Соловьевым переписан ряд его собственных стихотворений.

Что касается хронологическо-библиографических указателей стихотворений, приложенных к каждой из десяти тетрадей [4], то они заключают в себе точные даты написания каждого стихотворения и библиографические данные, регистрирующие не только первую его публикацию, но и все последующие перепечатки (за исключением только некоторых перепечаток в антологиях, хрестоматиях и других изданиях, оставшихся Блоку неизвестными). Кроме того, в указатель к первой тетради внесены Блоком различные пометы, имеющие в ряде случаев важное значение для творческой истории того или иного стихотворения [5].

К этому основному рукописному фонду, сосредоточенному в десяти тетрадях, примыкают беловые автографы отдельных стихотворений, собранные Блоком в особых папках вместе с авторизованными рукописными копиями и печатными текстами, вырезанными из блоковских сборников и различных повременных изданий (здесь же встречаются остатки правленных Блоком корректур). Сохранилась также отдельная беловая рукопись небольшого сборника «Отроческие стихи», подготовленная Блоком к печати в марте 1921 г. (см. об этом сборнике ниже).

Черновые наброски стихотворений Блока рассыпаны преимущественно по его записным книжкам (несколько набросков имеется также в тетрадях дневника). Сохранилась также объемистая пачка черновиков, собранных Блоком в осо-

бой папке, озаглавленной: «Черновые стихи» и снабженной пометой: «Все остальное на отдельн[ых] листк[ах] погибло в Шахм[атове] или уничтожено мной». В этой папке мы находим черновики поэм «Ночная Фиалка» и «Соловьиный сад», переводов из Аветика Исаакиана, Плудона и финских поэтов и многих оригинальных стихотворений, преимущественно уже более позднего времени (1908—1920).

Особо были выделены Блоком черновые рукописи поэмы «Двенадцать» и стихотворения «Скифы».

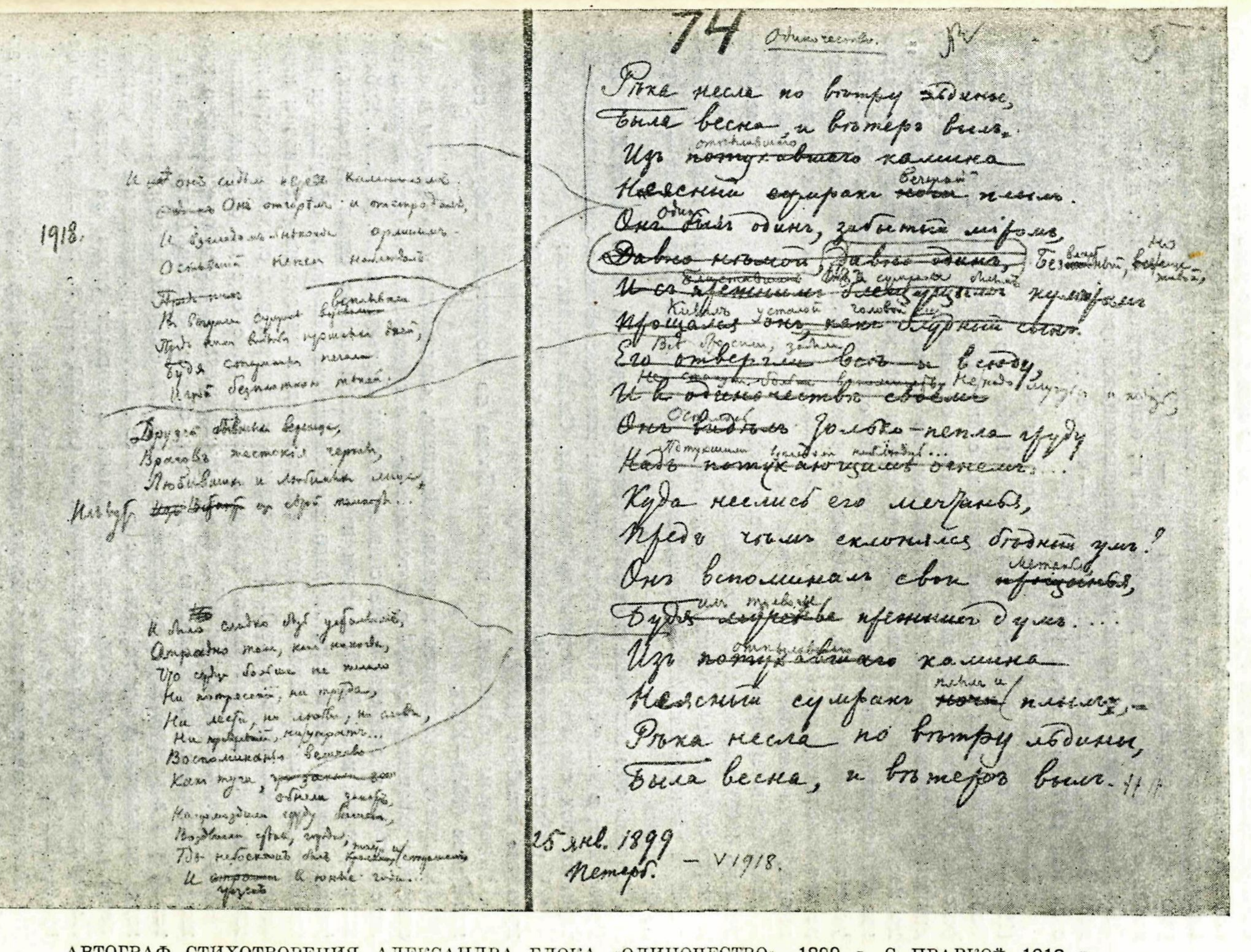
Рукописи поэмы «Возмездие» занимают особую папку. Здесь находятся: 1) черновики «Пролога» и I главы (к ним присоединены «планы» поэмы и различные заметки Блока), 2) беловая рукопись «Пролога» и I главы, 3) черновик «Вступления» во II главу, 4) черновик предисловия к III главе и первая редакция III главы (озаглавленная «Отец» и относящаяся к осени 1910 г.), 5) правленная Блоком беловая рукопись III главы и предисловия к ней, переписанных матерью поэта, 6) черновики III главы (т. н. «вторая» и «третья» редакции ее и перебеленная сводка) и 7) «Матерьялы для поэмы (осень—зима 1911—1913)». Отдельно от этих рукописей сохранились в настольном бюваре Блока черновики продолжения II и III глав, относящиеся уже к январю и маю — июлю 1921 г.

В архиве Блока сохранился ряд рукописей его драматических произведений. Сюда относятся: черновик «Балаганчика», первый черновик «Короля на площади», второй черновик «Незнакомки», черновик диалога «О любви, поэзии и государственной службе», первый черновик «Песни Судьбы», три черновых и одна перебеленная рукописи «Розы и Креста», рукопись «Рамзеса» [6]. К ним присоединены Блоком различные материалы, касающиеся отдельных пьес: «Роза и Крест» («Матерьялы к «Розе и Кресту», «Соображения и догадки о пьесе», «Заметки», «Песни») и «Рамзес» («план» пьесы и примечание к ней). Сюда же относятся отдельные автографы 1919 — 1921 гг., представляющие собою наброски и планы неосуществленных драматических произведений («План представления», «Тристан», «Калита», «Изотта Малатеста», «Куликовская битва», «Лодка»). Аналогичные наброски и планы имеются в дневниках и записных книжках Блока («К Дионису Гиперборейскому», «О человеке, власть имеющем», «Нелепый человек», «Драма о фабричном возрождении России», «Иисус»). Этот раздел блоковских рукописей дополняют черновики переводных драматических произведений — трагедии Франца Грильпарцера «Праматерь» и «Действа о Теофиле» трувера Рютбефа.

Вторую обширную группу архивных материалов составляют беловые и черновые рукописи, авторизованные копии и выправленные первопечатные тексты прозаических произведений Блока—его публицистических, «лирических» и литературно-критических статей и очерков, историко-литературных работ, рецензий, отзывов, заметок разного рода и т. д. Одно перечисление их заняло бы слишком много места. Делать это здесь тем более не целесообразно, что все сохранившиеся статьи и заметки Блока (за ничтожными исключениями) опубликованы в VIII—XII томах Собрания сочинений (1934—1936), где в примечаниях указаны в каждом отдельном случае рукописные источники текста. Укажем здесь, кстати, что в архиве Блока сохранился составленный им хронологический «Список моих работ», в котором учтены и забиблиографированы почти все его прозаические произведения [7].

Третью по значению и по объему группу архивных материалов составляют дневники и записные книжки Блока.

Блок начал вести дневник восемнадцатилетним юношей и вел его до последнего года жизни, — правда, с очень значительными перерывами. Самый ранний дневник, относящийся к 1898—1900 гг., был уничтожен Блоком (когда именно, точно остается невыясненным); об этом имеются пометы Блока в «Списке моих работ» (здесь под 1898—1900 гг. значится: «Дневники, к сожалению, сожженные») и в «Хронологическом указателе», приложенном к I тетради стихотворений («Дневники лета 1898 (и, кажется, позже) — уничтожены мной»).



АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЯ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ОДИНОЧЕСТВО», 1899 г. С ПРАВКОЙ 1918 г.

Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

Остальные дневники Блока сохранились полностью и хронологически могут быть разделены на три группы. В первую из них входят пять тетрадей, охватывающих время с декабря 1901 по 7 ноября 1902 г. (этот юношеский дневник Блока впервые публикуется в настоящем томе «Литературного Наследства»). Вторую группу составляют дневники 1911—1913 гг. (три тетради, охватывающие время с 17 октября по 31 декабря 1911 г.; одна тетрадь 1912 г. и одна тетрадь 1913 г., доведенная до конца мая и заканчивающаяся тремя заметками от ноября—декабря). И, наконец, третья группа — четыре тетради, охватывающие время с 25 мая 1917 по 3 июля 1921 г.

Записные книжки Блока, которые он вел регулярно в течение двадцати лет (1901—1921), дошли до нас далеко не все. Незадолго до смерти, в июле 1921 г., Блок пересматривал подряд все книжки, скопившиеся у него к тому времени (числом шестьдесят две), вырезал из многих отдельные страницы, а пятнадцать книжек уничтожил вовсе. Таким образом, из шестидесяти двух книжек дошло до нас сорок семь. Книжки перенумерованы и датированы Блоком (за исключением последней, относящейся к 1921 г.). По словам вдовы поэта, Л. Д. Блок, уничтожены были книжки, заполненные преимущественно деловыми записями, не представляющими общего интереса. Впрочем, как в иных случаях можно установить, были вырезаны также страницы с записями, имеющими биографическое и историко-литературное значение; так, например, в книжке № 15 (октябрь — декабрь 1906) вырезаны четыре листка с записями о «Балаганчике», что устанавливается из уцелевшего заключения и относящейся к нему пометы Блока: «Это — тщетная попытка написать приставшему студенту «идею» Балаганчика — в «кружке молодых».

Таковы три основные группы архивных материалов из собрания Л. Д. Блок. Кроме них, в этом собрании сосредоточены многочисленные и разнообразные материалы, так сказать, вторичного значения. Сюда относятся:

Черновая рукопись неизданного перевода «Легенды о св. Юлиане Странноприимце» Флобера (1914).

Материалы редакционной работы Блока по подготовке Собрания сочинений Гейне (1919—1921).

Комплект рукописного журнала «Вестник», «издававшегося» Блоком в единственном экземпляре с 1894 г. в течение трех лет (последний номер вышел в январе 1897 г.) в сотрудничестве с двоюродными братьями Ф. А. и А. А. Кублицкими-Пиоттух и Н. Е. Лозинским и при участии членов семьи Бекетовых, их родственников и знакомых. Журнал выпускался ежемесячно и оформлялся преимущественно самим Блоком (ему же принадлежат многие из рисунков и карикатур, помещенных в тексте). В «Вестнике» находится ряд стихотворных и прозаических произведений юного Блока, в большинстве еще не опубликованных [8].

Тетрадь, озаглавленная «Касьян» и представляющая собою «семейную хронику» Бекетовых. По сообщению Л. Д. Блок, сестры Бекетовы (мать Блока и его тетки) раз в четыре года, в «Касьянов день» (29 февраля каждого високосного года), записывали в эту тетрадь все семейные события, происшедшие за четырехлетие, после чего тетрадь запечатывалась в конверт снова на четыре года. Первая запись в «Касьяне» относится к 29 февраля 1876 г., последняя — к 29 февраля 1912 г.

Автографическая тетрадь Блока, озаглавленная: «Моя декламация, роли, заметки, стихи разных поэтов, выписки из книг и пр. 1898 и позднейшие университетские времена». В тетрадь вложены отдельные листы, относящиеся к 1896—1897 гг. Состав этой тетради весьма разнообразен [9].

Переправленные и размеченные для новых изданий экземпляры сборников Блока: три книги «Собрания стихотворений» (изд. 1911—1912 гг.), в которых Блок отметил все текстовые изменения, внесенные в следующее издание (1916 г.); остатки экземпляра I тома «Стихотворений» (изд. 1916 г.) с нанесенными в 1920 г. поправками для следующего, пятого по счету, издания этого тома; экземпляр

перевода трагедии Франца Грильпарцера «Праматерь» (изд. 1908 г.), текст которого был кардинально переработан Блоком в 1918 г. для нового, неосуществленного издания [10].

Обширное собрание критических статей и рецензий о Блоке, составленное им самим (одна из папок, в которые заключены эти материалы, озаглавлена Блоком: «Критика обо мне») [11].

Пакет с бумагами, связанными с пребыванием Блока в 1916—1917 гг. на военной службе в 13-й инженерно-строительной дружине Союза земств и городов. Бумаги эти имеют некоторое биографическое значение.

Кроме перечисленного, в архиве Блока имеется еще ряд разрозненных рукописных материалов, здесь не учитываемых именно в виду их разрозненности.

Естественным дополнением к собственно-архивным материалам собрания Л. Д. Блок служит библиотека Блока, дошедшая до нас, к сожалению, не целиком. Состав библиотеки, впрочем, может быть установлен более или менее точно по сохранившимся каталогам ее (карточному и алфавитному), составленным самим Блоком. Многие книги буквально испещрены пометками Блока и в этом отношении представляют особый интерес [12].

В заключение следует упомянуть о богатых иконографических материалах, входящих в состав архива Блока. Сюда относятся, во-первых, рисунки и карикатуры самого Блока (частью в его рукописях, частью на отдельных листах), во-вторых, его фотографические портреты (также большой карандашный портрет 1906 г., работы художницы Т. Гиппиус), в-третьих, ряд оригинальных рисунков различных художников к произведениям Блока (например, рисунок Н. Рериха к «Итальянским стихам», эскизы декораций М. Добужинского к «Розе и Кресту», рисунки Н. Купреянова к «Снежной Маске» и т. д.), в-четвертых, фотографии лиц из дружеского и литературного окружения Блока и, наконец, в-пятых, многочисленные альбомы, составлявшиеся Блоком из художественных репродукций и отражающие как его эстетические вкусы, так и некоторые моменты его жизни (например, заграничные путешествия).

Совершенно особое и очень важное место в архиве Блока занимают письма к нему. Блок сохранил свою корреспонденцию в идеальном порядке и почти полностью (незадолго до смерти он уничтожил только ряд переписок сугубо личного характера; письма некоторых корреспондентов погибли в Шахматове [13]). Весь этот богатейший эпистолярный материал служит важным источником не только для литературной биографии Блока, но и вообще для истории русской литературы первого двадцатилетия нашего века.

Чтобы не возвращаться в дальнейшем к рукописному наследию Блока, скажем здесь, что множество его автографов (помимо писем, о которых речь будет итти особо) находится вне собрания Л. Д. Блок — в частном владении и в государственных архивах. Так, например, в собрании М. А. Бекетовой (а частично в Литературном музее) имеются детские произведения Блока [14]. В альбоме К. И. Чуковского имеется ряд шуточных стихотворений и заметок Блока, частью неопубликованных. У В. А. Рождественского имеются отзывы Блока о стихах разных лиц, вступавших в 1920 г. в Петроградское отделение Всероссийского союза поэтов [15]. Стихи Блока имеются в альбомах А. Д. Радловой и Д. С. Левина. В собрании И. М. Брюсовой сохранилась неопубликованная в свое время рецензия Блока на сборник Валерия Брюсова «Urbi et Orbi». Ряд интересных автографов Блока встречается на дарственных экземплярах его книг [16].

Не вполне выясненным остается происхождение семи стихотворных автографов Блока, опубликованных Вл. Русловым в сборнике «А. Блок. Неизданные стихи. История одного письма» (Тифлис, 1927) [17].

Десятки, а может быть, и сотни стихотворных автографов Блок ежегодно рассылал друзьям и знакомым. Из записных книжек Блока за 1901—1904 гг. выясняется, что за это время он послал разным лицам (О. М., М. С. и С. М. Со-

ловьевым, А. Белому, Д. Фридбергу, отцу, Л. Семенову, А. А. Смирнову, С. В. Панченко, П. П. Перцову, В. Брюсову, С. Соколову, В. С. Миролюбову и др.) сто семьдесят списков своих стихотворений[18]. Значительное число автографов Блока (не только стихотворных, но и прозаических) безусловно может быть обнаружено в различных редакционных архивах, если только они уцелели и когда-нибудь поступят в исследовательский оборот. Возможно, что при этом будут обнаружены и неизвестные произведения Блока, главным образом, рецензии и критические заметки (см. приложенный к настоящей работе список утраченных и неразысканных произведений Блока). Кое-что из неизвестных произведений Блока выявлено уже после выхода в свет двенадцати томов нового Собрания сочинений; таковы, например, интересная заметка и автопародийные стихи, публикуемые в настоящем томе «Литературного Наследства». Что же касается стихотворных автографов Блока в частных собраниях и в государственных архивах, то в этой области вряд ли предстоят какие-либо открытия, так как Блок обычно рассылал стихи в окончательных редакциях; если в известных нам списках и встречаются варианты и разночтения сравнительно с печатным текстом, то все они, за единичными исключениями, отмечены также и в рукописях Блока.

Много автографов Блока собрано в государственных архивохранилищах (Институт литературы Академии наук СССР, Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Литературный музей, Всесоюзная библиотека имени В. И. Ленина и др.), но учесть весь этот обширный материал сейчас еще не представляется возможным.

## II. БЛОК В ПЕЧАТИ

Подробное рассмотрение всех журнальных, газетных и альманашных публикаций произведений Блока не входит в задачу настоящего обзора: такое рассмотрение заняло бы слишком много места. Поэтому, ограничившись самыми общими замечаниями о первых выступлениях Блока в периодической печати, я перейду непосредственно к обзору изданных им сборников.

Впервые Блок выступил в печати весною 1903 г. («год моего литературного крещения», называл его Блок). Но еще за два с половиной года до того он сделал первую попытку напечатать свои стихи — попытку, окончившуюся неудачей. Осенью 1900 г., по совету матери, он отправился к В. П. Острогорскому, редактору журнала «Мир Божий», служившего органом легально-марксистских кругов. В автобиографии Блок пишет: «Не говоря, кто меня к нему направил, я с волнением дал ему два маленьких стихотворения, внушенные Сирином, Алконостом и Гамаюном В. Васнецова [«Гамаюн — птица вещая» и «Сирин и Алконост», оба написанные в феврале 1899 г. — *Вл. О.*]. Пробежав стихи, он сказал: «как вам не стыдно, молодой человек, заниматься э т и м, когда в университете бог знает что творится»,— и выпроводил меня со свирепым добродушием».

После «анекдота» с Острогорским Блок «долго никуда не совался», пока, в начале 1902 г., его не направили к приват-доценту Петербургского университета и поэту Б. В. Никольскому, редактировавшему стихотворный отдел «Литературно-художественного сборника», составлявшегося из произведений студентов Петербургского университета и рисунков студентов Академии художеств. Никольский выбрал для сборника три небольших стихотворения («Ранний час. В пути незрима», «Чем больней душе мятежной» и «Тихо ясные дни подошли»), «очень не одобрив» их «за декадентность» и исказив их в печати, — впрочем, с согласия Блока[1].

Университетский «Литературно-художественный сборник» задержался в печати и вышел в свет только к весне 1903 г., когда уже были напечатаны другие стихи Блока. Строго говоря, первым его появлением в печати был цикл «Из посвящений» (10 стихотворений), помещенный в мартовской книжке петербургского журнала «Новый Путь». Почти одновременно второй цикл Блока (также 10 сти-

ФРОНТИСПИС Л. БАКСТА К СБОРНИКУ СТИХОТВОРЕНИЙ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «СНЕЖНАЯ МАСКА», 1907 г.



хотворений) появился в третьем выпуске московского альманаха «Северные Цветы»; этот цикл был озаглавлен: «Стихи о Прекрасной Даме». О первой из этих публикаций подробно рассказано в книжке П. Перцова «Ранний Блок», М., 1922 (см. стр. 5—24). Что же касается цикла, напечатанного в «Северных Цветах», то Блок послал его Валерию Брюсову по собственному его, Брюсова, предложению и при содействии М. С. и О. М. Соловьевых.

Блок регулярно сообщал Соловьевым свои стихи, и еще в начале сентября 1901 г. О. М. Соловьева писала матери Блока: «Сашины стихи произвели необыкновенное, трудноописуемое, удивительное, громадное впечатление на Борю Бугаева [Андрея Белого. — *Вл. О.*], мнением которого мы все очень дорожим и которого считаем самым понимающим из всех, кого мы знаем... Я еще более, чем прежде, советую Саше непременно послать стихи в «Мир Искусства» или Брюсову»[2]. Блок тогда же, 10 сентября 1901 г., послал Брюсову для альманаха четыре стихотворения: «В бездействии младом, в передрассветной лени», «Не призывай и не сули», «Ночью сумрачной и дикой» и «Ты горишь над высокой горою»[3]. Но эта посылка почему-то не дошла до Брюсова. Более чем через год, 19 октября 1902 г., О. М. Соловьева снова писала матери Блока: «Вчера был Брюсов... Он о ч е н ь о х о т н о напечатает стихи Саши в «Сев. Цветах», для которых теперь набирает материалы»; 30 октября М. С. Соловьев послал Брюсову ряд стихов Блока. Однако, вопрос о принятии их в альманах все еще не был решен, и только в двадцатых числах декабря 1902 г. Блок сообщил Л. Д. Менделеевой, что «получил очень интересное и важное письмо... от Мих. Серг. Соловьева, который спросил Брюсова, будет ли он печатать мои стихи в «Северных Цветах», на что Брюсов ответил: «О, да — и как можно больше». Это приятно во многих отношениях»[4].

Повидимому, вскоре после этого последовало приглашение Брюсова; 1 фев-

раля 1903 г. Блок ответил ему: «Посылаю Вам стихи о «Прекрасной Даме». Заглавие ко всему отделу моих стихов в «Северных Цветах» я бы хотел поместить такое: «О вечно-женственном». В сущности это и есть тема всех стихов, так что не меняет дела и то, что я не знаю точно, какие именно Вы выбрали, тем более, что, вероятно, у Вас были на руках некоторые стихи, посланные мной Соловьевым»[5].

Из сказанного видно, что Блоку не легко удалось продвинуть свои стихи в печать. Вообще в первые годы он печатался очень мало. Ко времени выхода в свет мартовской книжки «Нового Пути» за 1903 г. им было написано уже свыше шестисот стихотворений; за весь 1903 г., кроме указанных выше двадцати трех стихотворений в «Новом Пути», «Северных Цветах» и университетском сборнике, в печати появилось только одно стихотворение — «Ты горишь высоко над горою», — и то в качестве цитаты (в статье Андрея Белого «О теургии», — «Новый Путь», 1903, № 9, стр. 106), а не самостоятельной публикации. В 1904 г. Блоку удалось напечатать всего тридцать два стихотворения. Ко времени выхода в свет первого его сборника «Стихи о Прекрасной Даме» (октябрь 1904 г.), как указывает сам Блок в автобиографии, у него «накопилось» до восьмисот стихотворений, «не считая отроческих». А напечатано из них к тому времени было всего пятьдесят четыре и в книгу вошло всего около ста (точнее — девяносто три стихотворения).

В том же 1903 г. Блок впервые выступил в печати, как критик: в журнале «Новый Путь» (№№ 3, 4 и 5) были помещены шесть его рецензий (в следующем 1904 г. появилось еще семь рецензий Блока в «Новом Пути» и две небольшие заметки в «Весах»).

Первый сборник стихотворений Блока вышел в свет в октябре 1904 г., но подготовку его к печати Блок начал еще в конце 1903 г. В сентябре 1903 г. Андрей Белый передал Блоку предложение С. А. Соколова-Кречетова, владельца московского издательства «Гриф», принять участие в альманахе «Гриф» на 1904 г. (неизданное письмо Белого к Блоку от 23 сентября 1903 г.). В начале октября Блок послал Соколову 15 стихотворений, а 10 ноября Соколов, будучи в Петербурге, познакомился с Блоком лично[6] и, повидимому, тогда же предложил ему издать сборник стихов. К первой половине ноября относится следующая заметка в записной книжке Блока № 6:

Анонс о сборнике стихов в изданиях Грифа.

160 стр. — 10 печ. листов.

Прибл[изительная] смета — рубли 180 + 152 + 18 + 8 + 20 + 210 * = 588; 800 экз. по 1 р., 100 экз. даровых = 700 р. — 588 — ок[оло] 100 [рублей] чистой прибыли — пополам.

Запись эта интересна еще и в том отношении, что свидетельствует о материальной стороне первого издательского предприятия Блока.

В конце декабря 1903 г. Блок писал отцу: «[«Гриф»] обещает издать мою первую книжку. Мне хочется издать ее осенью, не знаю наверное, сможет ли сделать это «Гриф». Однако, объявление уже сделано»[7]. Тем не менее, еще 9 апреля 1904 г. Блок писал Андрею Белому: «Знаешь, я до сих пор не знаю, что делать с «Грифом». Как ты думаешь, издавать мне стихи, или подождать? Мне и хочется и нет, и как-то не имею собственного мнения на этот счет». Белый в ответном письме от 15 апреля горячо советовал издавать книгу[8], и, повидимому, под влиянием его совета Блок, уезжая 21 апреля в Шахматово, записал «для памяти» в числе различных литературных проектов и обязательств: «Готовить стихи для сборника?» (записная книжка № 7; там же — аналогичная запись: «Мой сборник в «Грифе» осенью 1904 г. Приехать летом, прислать стихи. Эпиграфы из непечатуемых [sic. — *Вл.О.*] стихов? Хронологич. даты — около некоторых стих. Что посвятить Сереже [Соловьеву]? [Евгению] Иванову?»).

---

* Бумага. Стопа желтой (Бальм[онт]) — 9 с лишн. Белая хорошая — 5 с лишн.

Летом 1904 г., в Шахматове, Блок приступил к составлению книги и к сентябрю закончил эту работу. По возвращении в Петербург он писал матери (28 августа 1904 г.): «От Соколова пришло письмо... он на все согласен, собирается издавать тысячу экземпляров, обещает по распродаже всего чистый доход (со всей книги) — 250 рублей», а 2 сентября сообщил ей же, что «послал Соколову сборник»[9].

В упомянутой выше записной книжке № 7 находим несколько записей, из которых видно, как тщательно отнесся Блок к делу составления своей первой книги и сколько раз перестраивал он ее план. Привожу наметку первоначального проекта сборника (в угловые скобки заключено зачеркнутое Блоком, в прямых скобках — мои дополнения):

ПРОЭКТ МОЕЙ 1-ОЙ КНИГИ

<I часть — до мистич[еского] лета? [1901]>

Стихи о Прекрасной Даме

<Хронологически?> По отделам <?>

Храмы

(1-ая часть отд[ела] Ст[ихи] о Пр[екрасной] Д[аме])

В один отдел: 4) Мы преклонились у завета. 5) Кто то с богом шепчется. <3) На темном пороге тайком>. 8) Я, отрок [,зажигаю свечи]. 1) Вхожу я в темные храмы. 3) Бегут неверные дневные тени. <7) Там — в полусумраке собора>. 6) Сны безотчетны. <9) Целый день передо мною>. 2) Покраснели и гаснут ступени. 7) Я укрыт до времени в приделе. 9) Я их хранил в приделе Иоанна.

На <улице> распутьях

В один отдел: Вечереющий сумрак... Там — в улице [стоял какой-то дом]. За темной далью городской. Я просыпался и всходил. Она стройна и высока. Мне страшно с тобой встречаться. <Дома растут, как желанья (?)>. Мы всюду. Мы нигде (?). Я смотрел на слепое [людское строение]. Старуха гадала у входа. По городу бегал [черный человек]. Мой месяц в царств[енном] зените... И снова подхожу к окну (?). Фабрика. Мне гадалка [с морщинистым ликом]. Я был весь в пестрых [лоскутьях]. Свет в окошке [шатался]. За темной далью [городской]. Днем вершу я [дела суеты]. Не поймут бесскорбные [люди]. Высоко с темнотой [сливается стена]. Ночью вьюга снежная.

Отдел более объективный

В полночь глухую [рожденная]. Валкирия. Предчувствую тебя. Она росла [за дальними горами]. Сны раздумий [небывалых]. Брожу в стенах [монастыря]. Золотистою долиной. Экклесиаст. Был вечер яростно [багровый]. Царица смотрела [заставки]. Пристань безмолвна. Плачет ребенок. По берегу плелся [больной человек].

? Отдел «Посвящения»

1. Предч[увствую] Тебя. 2. Historia [В бездействии младом, в передрассветной лени]. 3. Новых созвучий [ищу на страницах]. 4. Когда святого забв[ения]. 5. Тебя скрывали туманы. 6. Мы встречались с Тобой [на закате]. 7. Непосвященным (Сереже [Соловьеву]). 8. Одинокий к Тебе [прихожу]. 9. Признак истинного чуда. 10. Ты горишь над высокой [горою]. 11. Я жду призыва. 12. Верю в Солнце [Завета]. 13. В городе колокол [бился]. 14. Я искал голубую [дорогу]. 15. Осанна! Ты входишь [в терем].

Как видно из этих перечней, Блок колебался относительно как самого состава отделов сборника, так и их заглавий. В записной книжке отмечены различные варианты этих заглавий: «Стихи о Прекрасной Даме», «Обман», «Ущерб»,

«На распутьях», «В городе», «В полях», «В домах». Там же находятся перечни стихотворений, которые Блок предполагал переработать и в новых редакциях включить в книгу, что частично и сделал. В результате всех изменений, внесенных в первоначальный проект, в сборник вошло 93 стихотворения, распределенных по трем отделам.

В октябре 1904 г. вышла в свет отпечатанная в количестве 1 200 экземпляров [10] первая книга Блока «Стихи о Прекрасной Даме». Книгоиздательство «Гриф». Москва. Год 1905.

Все три отдела были снабжены эпиграфами. К первому отделу — «Неподвижность» — было два эпиграфа:

*Ты непорочна, как снег за горами,*  
Ты многодумна, как зимняя ночь.  
Вся Ты в лучах, как полярное пламя,  
Темного хаоса светлая дочь!

Владимир Соловьев

И вот, как облако, влекомый,  
Молчанье строгое храня,  
Я вдруг завижу лик знакомый,  
И трепет обожжет меня.

Валерий Брюсов

Ко второму отделу — «Перекрестки» — один эпиграф:

Не миновать нам двойственной сей грани.

Владимир Соловьев

И к третьему отделу — «Ущерб» — также один:

Мой факел пальцы мне обжег.  
Завесой сумерки упали.  
В бездном мраке нет дорог.

Валерий Брюсов

Хотя книга и помечена 1905 г., фактически она вышла в конце октября 1904 г.; 29 октября Блок писал отцу: «Сегодня получил, наконец, свой первый сборник, который посылаю Вам. Пока не раскаиваюсь в его выходе, тем более, что «Гриф» приложил к нему большое старание и, по моему, вкус. Мне хотелось «благородной скромности», потому я старался избегать посвящений «знаменитостям», если не считать учителя — Вал. Брюсова и нежного близкого друга — Андрея Белого. Что касается Вл. Соловьева, — то он в эпиграфе слишком уместен. Быть может, я стольким обязан его стихам, что лучше было промолчать о «светлой дочери темного хаоса» и не цитировать его... Но, — того требует окружающий хаос и «литературная» тупость» [11].

Цензурное разрешение «Стихов о Прекрасной Даме» датировано 9 сентября 1904 г., из чего видно, как быстро книга была отпечатана. Цензуровался сборник, в исключение из общего правила, не в Москве, а в Нижнем-Новгороде. Объясняется это тем, что московские друзья Блока, по словам Андрея Белого, «боялись, что московские цензора кое-что могут вычеркнуть в книге, или, что хуже всего: могут книгу отдать для просмотра духовной цензуре; чтобы спасти цельность книги, ее мы послали Э. Метнеру, почитателю Блока» [12]. Э. К. Метнер, друг Андрея Белого и Сергея Соловьева, будущий владелец издательства «Мусагет», служил в то время цензором в Нижнем-Новгороде.

Стоит упомянуть, что первая книга Блока, сейчас являющаяся библиографической редкостью, несмотря на малый ее тираж, распродавалась очень туго. «Что же касается «распродажи», — писал Блок отцу в конце декабря 1904 г., — то она идет, разумеется, «туго», что впрочем я мог ожидать всегда, и ни на какие доходы не надеялся» [13]. В декабре 1910 г., подготовив новое издание «Стихов о Прекрасной Даме», Блок должен был выкупить у С. А. Соколова оставшиеся

нераспроданными на складе «Грифа» последние четырнадцать экземпляров своей первой книги [14].

Через год с небольшим после выхода в свет «Стихов о Прекрасной Даме», 2 января 1906 г., Блок предложил издательству «Скорпион» выпустить второй сборник его стихотворений [15]. Через месяц, в начале февраля, Андрей Белый писал Блоку: «Был у меня Брюсов... В. Я. просил меня передать Тебе, что «Скорпион» с радостью издаст Твой сборник в первой же очереди. Просит к пасхе приготовить книгу, а после пасхи начнется печатание и пр., чтобы к осени вышла книга. Об условиях печатания Брюсов просил меня передать Тебе лично. В Петербурге передам» (неизданное письмо; в Петербург Андрей Белый приехал после 15 февраля 1906 г.).

К весне 1906 г. сборник был составлен и послан в издательство. «На этих днях я посылаю мой сборник стихов,— писал Блок В. Брюсову в неизданном письме от 24 марта.— Посылаю Вам сборник пока еще без заглавия... так как я собирался, если это не затруднительно, добавлять стихотворения, если напишутся весной и летом. Семь отделов сборника могут оказаться также временными». Брюсов отвечал Блоку 24 апреля: «За печатание Вашей книги примемся тотчас, как будет закончено печатание моей (переводы из Верхарна), вероятно с начала июня. За корректурами я очень советую следить Вам самому, тем более, что меня к тому времени в Москве уже не будет: впрочем, Вы и сами, вероятно, желаете иметь в руках корректуры своей книги. Все, что касается ваших желаний относительно шрифта, бумаги и т. под., будет выполнено. Затруднения могут возникнуть только относительно формата, так как он определяется форматом той бумаги, какая есть на рынке: издатели в этом не очень вольны. О денежных условиях «Скорпиона» С. А. Поляков напишет Вам лично» [16].

Печатание книги было, однако, отложено. 3 августа Брюсов писал Блоку: «Ваша книга все еще не начата. Необходимо деятельно взяться за ее издание. Хотелось бы однако еще раз подробно переговорить с Вами о разных внешностях, — о формате, шрифте, обложке, расположении стихов, гонораре и т. д. и т. д. Письменно трудно все это выяснить. Не думаете ли Вы быть в Москве? Или, если это Вам удобнее, я с удовольствием приехал бы к Вам на Подсолнечную. Нашлись бы, вероятно, и другие вопросы для обсуждения» [17]. Тогда же, в августе 1906 г. (не раньше 19-го числа), в Шахматове, Блок написал заметку «Вместо предисловия» к сборнику. В записной книжке Блока № 12 находится первоначальный черновой набросок этой заметки, содержащий некоторые любопытные разночтения сравнительно с печатным текстом [18].

Сборник «Нечаянная Радость» Блок предполагал посвятить Андрею Белому. Но в августе 1906 г., в связи с тем, что отношения его с Белым вступили к тому времени в новую и очень напряженную фазу, посвящение это было снято. «Относительно «Нечаянной Радости», — писал Блок Белому 9 августа, — не посвящаю ее Тебе; во-первых потому, что не вижу теперь — «откуда» Тебе ее посвящу; во вторых, наши отношения стали глубже и они не безмятежны так, как требуется при посвящении. Наконец, я не знаю и не понимаю теперь, «где ты», и посвящение было бы внешним» [19].

Между тем издание книги все затягивалось. Приводим полностью неизданное письмо к Блоку *Валерия Брюсова от 9 сентября 1906 г.*:

*Дорогой Александр Александрович!*

М. Ф. Ликиардопуло уехал на несколько недель в Берлин и я не знаю, писал ли он Вам о причинах, почему печатание Вашей книги все еще медлится. Первая причина: не было на готове бумаги; это теперь устранено (бумага такая же, как в моем «Венке»). Вторая — все еще продолжалось обсуждение о некоторых мелких подробностях в расположении текста; и в этом теперь достигнуто между нами полное соглашение. Остается третья — рисунки; на днях, вероятно

еще на этой неделе, я доставлю Вам виньетки, исполненные В. Милиоти. Нам кажется, что они вполне отвечают духу Вашей поэзии. Виньетки эти назначены для 9 № «Весов» и мы надеемся, что Вы согласитесь допустить их и в свою книгу. Как только все эти предварительные трудности будут закончены, печатание пойдет очень быстро и в 3—4 недели может быть закончено.

Относительно гонорара «к[нигоиздательст]во» предлагает Вам те же условия, как и большинству других авторов стихотворных сборников, в принципе принятых к изданию: именно—15 рубл. с печатного листа, исключая титул и оглавление. Для книги в 10—12 листов, какова Ваша, это составит 150—180 р. Гонорар будет уплачен тотчас по выходе книги.

Простите деловой тон письма.

Ваш Валерий Брюсов [20]

Только во второй половине декабря 1906 г. вышла в свет новая книга Блока: «Нечаянная Радость. Второй сборник стихов.—Весеннее. Детское. Магическое. Перстень-Страданье. Покорность. Нечаянная Радость. Ночная Фиалка».—Виньетки в тексте Вас. Милиоти. Москва. 1907. Книгоиздательство «Скорпион».

В семи отделах сборника, перечисленных в подзаголовке, Блок, по формулировке своего предисловия, «раскрыл семь стран души своей книги». Всего в сборнике было помещено 82 стихотворения; из них 33 появлялись в печати впервые. Датированы в тексте были только некоторые, очень немногие стихотворения.

Вскоре после «Нечаянной Радости», в начале апреля 1907 г. (точная дата—8 апреля), вышла новая небольшая книжка Блока: «Снежная Маска». Поэма. Издательство «Оры». С. Петербург, 1907.

Книжка вышла с фронтисписом работы Л. Бакста и со следующим посвящением (Н. Н. Волоховой):

Посвящаю
эти стихи
Тебе
высокая женщина в черном
с глазами крылатыми и влюбленными
в огни и мглу
моего снежного города [21].

История создания «Снежной Маски» широко известна: весь лирический цикл (30 стихотворений) был написан в течение двух недель (с 29 декабря 1906 по 13 января 1907 г.); в иные дни (как, например, 3 января) Блок писал до шести стихотворений—«слепо отдавшись стихии», по его позднейшему замечанию [22]. Состав цикла в первом издании 1907 г.—тот же, что в каноническом тексте Собрания сочинений (во II книге «Стихотворений» изд. 1916 г. Блок напечатал «Снежную Маску» в несколько сокращенной и измененной редакции,—о чем см. ниже,—но в дальнейшем вернулся к первоначальной полной редакции).

В самый разгар работы над «Снежной Маской» Блок писал матери (письмо без даты, но относится, несомненно, к 13 января 1907 г.): «Третьего дня явились ночью все Шиповники. Требуют к осени четвертый сборник стихов» [23]. В издательстве «Шиповник» и вышла в феврале 1908 г. следующая книга Блока,—впрочем, не сборник стихотворений, а сборник лирических драм [24]. Из письма Блока к матери от 20 сентября 1907 г. мы узнаем о кабальных условиях его договора с издательством «Шиповник». «Драмы я продал «Шиповнику»,—писал Блок.—Буду получать 150 р. с тысячи (сразу напечатают только 1 000, но сохранят т. наз. «матрицу», т. е., нечто вроде стереотипа) и немедленно приступят к изданию второй тысячи, как только на складе останется 200 экземпляров. 150 р.—это очень мало, но, по крайней мере, это будет книга, по которой я буду видеть наглядно, как относится ко мне публика» [25]. Условия эти показательны для характеристики взаимоотношений писателя с издательством в эпоху 900-х годов тем более, что издательство «Шиповник» было богатым коммерческим предприятием,

выпускавшим доходные альманахи и многотиражные «собрания сочинений» популярных западных и русских беллетристов.

Книга Блока: «Лирические драмы. Балаганчик. Король на площади. Незнакомка». Музыка к «Балаганчику» М. А. Кузмина. Обложка работы К. А. Сомова. Изд. «Шиповник». СПБ. 1908,— вышла в свет во второй половине февраля 1908 г., и, как будто, только ординарным тиражом в 1 000 экземпляров[26]. Драмам было предпослано «Предисловие» Блока, датированное: «Август 1907. С. Шахматово».

Еще до выхода в свет «Лирических драм», 25 января 1908 г., Блок писал матери: «С Рябушинским торгуюсь насчет сборника стихов (большой — к пасхе)»[27]. Работа по составлению этого сборника была закончена, повидимому, в марте того же 1908 г. (в начале марта было написано предисловие[28]); вышел сборник в первой половине июля 1908 г.[29]. Титульный лист его таков: «Земля в снегу. Третий сборник стихов». Москва. 1908 (на обложке стоит: «Изд. жур. «Золотое Руно»). Книга названа «третьим сборником стихов», так как в нее вошла, в качестве особого отдела, ранее изданная «Снежная Маска». Первоначально Блок предполагал озаглавить сборник иначе: «Дева снежных вихрей. Четвертая книга стихов»[30].

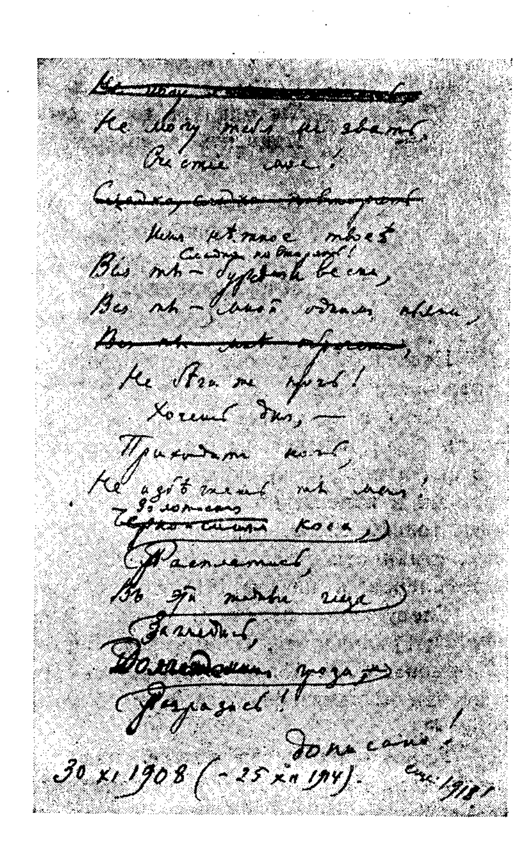
Сборник открывается заметкой «Вместо предисловия», замыкается «Примечанием» библиографического характера и состоит из шести отделов.

Первый отдел — «Подруга светлая» — снабжен тремя эпиграфами:

Уходишь Ты, и сердце в час разлуки
Уж не звучит желаньем и мольбой.

Владимир Соловьев

Когда мои мечты за гранью прошлых дней
Найдут Тебя опять, за дымкою туманной,



АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЯ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «НЕ МОГУ ТЕБЯ НЕ ЗВАТЬ», 1908 г. С ПРАВКОЙ 1914 г. и 1918 г.

Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

Я плачу сладостно, как первый Иудей
На рубеже земли обетованной.

Фет

Играй, безумен и беспечен,
От счастья смейся, плачь в бреду.—
Ты вдруг очнешься в час закатный...

Брюсов

Второй отдел — «Мещанское житье» — с двумя эпиграфами:

О, говори хоть ты со мной,
Подруга семиструнная!
Душа полна такой тоской,
А ночь такая лунная!

Ап. Григорьев

Still ist die Nacht. Es ruhen die Gassen.
In diesem Hause wohnte mein Schatz.

Heine

Третий отдел — «Вольные мысли» (с посвящением: «Георгию Чулкову»).
Четвертый отдел — «Песня Судьбы» — с эпиграфом:

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей;
За жар души, растраченный в пустыне.

Лермонтов

Пятый отдел — «Послания» — открывался двумя эпиграфами:

Хоть минули и счастье и слава,
И звезда закатилась моя,
Ты одна не взяла себе права
Поносить и тревожить меня.

Байрон

Слушай, мандолине душу открывая,
Как звучит струна.
Про тебя та песня, льстивая и злая,
Мною сложена.

Ф. Сологуб (из Верлэна)

Последний, шестой, отдел сборника составляла «Снежная Маска» (точная перепечатка отдельного издания 1907 г.).

Всего в сборнике было помещено 96 стихотворений, из которых только шесть были напечатаны здесь в первый раз. В «Примечании» Блок указал, что «из книги исключено около половины стихотворений, относящихся к тому же времени и напечатанных в сборниках, журналах и газетах». Датированы в сборнике только стихи, относящиеся к 1905 и 1906 гг.; все остальные, недатированные, стихи относятся к 1907 г. «Земля в снегу» была издана в количестве 2 000 экземпляров; к началу 1911 г. разошлась только половина тиража [31].

Следующим изданием Блока была вышедшая в ноябре 1908 г. книга: «Франц Грильпарцер. Праматерь». Перевод Александра Блока. Книгоиздательство «Пантеон». СПБ. Книга открывается предисловием Блока «Несколько мыслей о значении «Праматери» для нашего времени и краткие сведения о Грильпарцере» [32].

Таким образом, за четыре года, с 1905 по 1908 включительно, было издано шесть книг Блока. Вслед за тем наступает двухлетний период (1909—1910), в течение которого Блок не выпустил ни одной книги.

Осенью 1910 г., в Шахматове, Блок получил посланную Андреем Белым телеграмму: «Мусагет, Альциона, Логос приветствуют, любят, ждут Блока» («Мусагет» и «Альциона» — незадолго перед тем основанные московские издательства, «Логос» — философский журнал, выпускавшийся «Мусагетом»). Возвращаясь из Шахматова в Петербург, 1 ноября 1910 г., Блок заехал в Москву и был на лекции Андрея Белого «Трагедия творчества у Достоевского» (это была их первая встреча после более чем двухлетней ссоры). Тогда же, повидимому, руководители «Мусагета» — Э. К. Метнер и А. Белый — предложили Блоку издать собрание его сочинений (не только стихотворений, но и драматических произведений, а быть может, и статей). 10 ноября Блок писал матери: «В Москве все близкие люди (т. е. Мусагет) производят трогательное и сильное впечатление. Об издании моих книг лучше тебе рассказать» [33].

Блок сразу же приступил к подготовке издания, которое решил «составить заново» [34]. «Занимаюсь очень много составлением I тома стихов», — писал он матери 22 ноября. «Я скоро отошлю в печать 1-ый том»,—сообщал он ей же 8 декабря [35]. Впрочем, план издания Блоку оставался еще не вполне ясным. Только к середине декабря он окончательно пришел к решению издавать не собрание сочинений, а трехтомное собрание стихотворений. «Хочу списаться об издании с Э. К. Метнером, — писал он А. Белому 19 декабря 1910 г. — Мне окончательно ясно, что не надо издавать «собрания сочинений», а только «собрание стихотворений» (3 тома); «Стихи о Прекрасной Даме» разрослись» [36].

Кроме «Собрания стихотворений» руководители «Мусагета» предложили Блоку издать новый, четвертый по счету, сборник стихотворений, который должен был войти также в III том «Собрания». Сборник этот — «Ночные часы» — Блок начал готовить еще осенью 1910 г. в Шахматове, независимо от предложения «Мусагета». К 22 октября сборник был «переписан наполовину» [37]. «Не знаю, что издавать прежде — новый сборник, или I том», — писал Блок матери 13 декабря 1910 г. [38]. В этот сборник Блок, между прочим, хотел включить и поэму «Отец» (будущая третья глава поэмы «Возмездие»), над которой тогда работал. «Начать работу, как следует, мне все не удается, — писал он матери 6 января 1911 г., — Метнер просит присылать и новый сборник и первый том и пишет, что они постараются издать весной и то и другое. Но новый сборник все еще не готов (и поэма тоже) — кажется лучше отложить до осени. Пошлю только первый том». И в следующем письме от 9 января: «Сборник — не механическая работа: надо дописать и поэму и несколько стихотворений. Я все еще кое что переделываю и подчищаю. Чем зрелее — тем лучше. «Земли в снегу», все равно, продано только 1 000, остальная 1 000 осталась, и придется ждать с третьим томом» [39].

Первый том «Собрания стихотворений» был отправлен Блоком в издательство 9 января 1911 г. [40]. Насколько не окончательно решил Блок вопрос об издании своих книг, видно из того, что, уже отослав I том, он, под влиянием «каких-то острых мыслей», 12 февраля «сел писать письмо Метнеру с отказом от издания», но письма этого, впрочем, не послал [41]. Между тем, печатание I тома подвигалось довольно быстро: 3 марта Блок начал получать корректуру в листах (последние листы он получил 16 марта) [42], а в начале мая книга вышла в свет. Озаглавлена она была так:

«Собрание стихотворений. Книга первая. Стихи о Прекрасной Даме (1898—1904)». Издание второе исправленное и дополненное. Книгоиздательство «Мусагет». Москва. MCMXI.

Внешностью издания Блок остался доволен. «По моему, издано превосходно — скромно, книжно, без всякого надоевшего декадентства», — писал он Андрею Белому 8 мая 1911 г. [43].

Подготавливая «Собрание стихотворений», Блок не ограничился простой перепечаткой, хотя бы и с дополнениями, прежних своих сборников, а кардинально перестроил их — так что, например, «Стихи о Прекрасной Даме» явились во втором издании, по существу, совершенно новой книгой Блока (достаточно сказать,

что этот сборник в новом издании разросся более чем в три раза — вместо 93 стихотворений издания 1905 г. здесь было помещено 300). Кроме того, Блок в новом издании совершенно по-иному расположил стихи, выработав определенный тип книги, в основном, с незначительными вариантами, повторенный во всех последующих переизданиях I тома.

В «Предисловии к Собранию стихотворений», датированном 9 января 1911 г., Блок писал: «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать «романом в стихах»: она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни». Принципам, изложенным в этом предисловии, Блок строго следовал в построении трех книг собрания своих стихотворений и в последующих их изданиях.

В записной книжке Блока № 31 (май—декабрь 1910) находится следующая запись (относится она, вероятно, к ноябрю — декабрю 1910 г.), представляющая собой «план» I тома:

I том — строго-хронологически (300 глав I-ой части трилогии).

Ante lucem?[44].

1898 — 7 стих.
1899 — 31 (16 + 15).
1900 — 32 (22+ 10).
1901 — 68 (60 + 8).
1902 — 70 + 20 + 4 = 94
1903 — 60
1904 — 8

Всего 300

I том — 2 р.

Даты поставлены под стихами особ[енно] значительными.

Оглавление.

1898 — 99 — обилие «наивных» эпитетов. Знаки препинания (; — !). Повторения (перв[ой] и посл[едней] строф). Четыре точки (позднее). Отдельная первая фраза[45].

Всего стихов к концу 1910 — около 1 030.

---

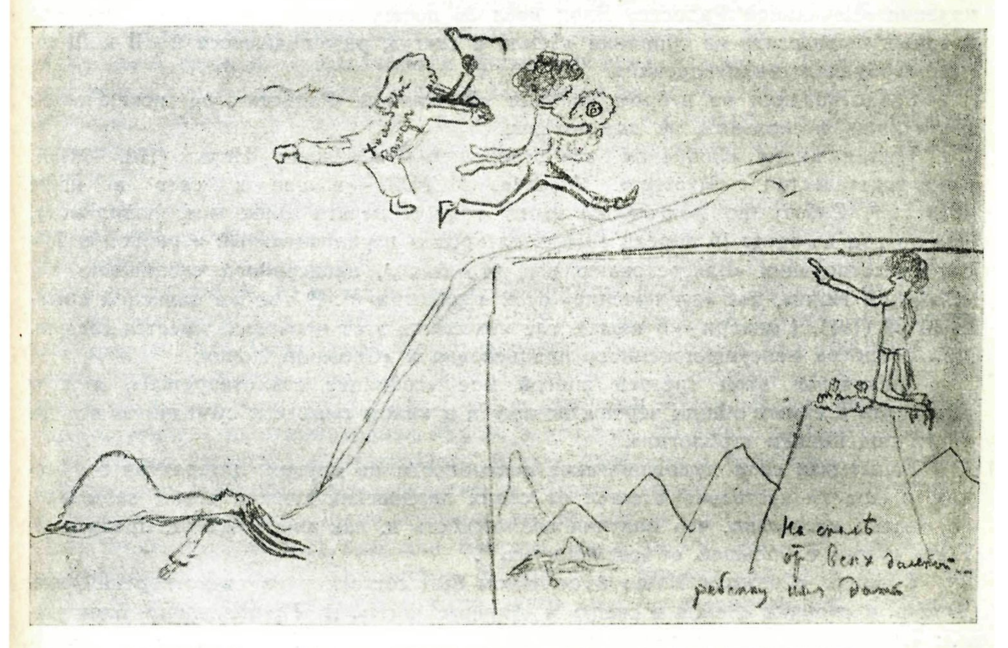
«Ты», «Она» — с больш[ой] и с мал[ой] буквы (NB)[46]

«План» этот точно соответствует построению I тома «Собрания стихотворений». Вся книга делится на семь отделов, озаглавленных погодными датами — с 1898 по 1904 г. Внутри этих отделов стихотворения перенумерованы римскими цифрами и напечатаны «в подборку», одно вслед за другим, что, конечно, не является только типографской случайностью, а сделано было Блоком намеренно — в целях придания книге той особой цельности, о которой он писал в «Предисловии».

Важное значение для понимания конструктивного замысла Блока имеет вводная часть «Примечаний», помещенных в конце книги. Здесь Блок писал: «Эта книга, в противоположность двум следующим, написана в одиночестве; здесь деревенское преобладает над городским; все внимание направлено на знаки, которые природа щедро давала слушавшим ее с верой; такая «однострунность» души позволила мне расположить все стихотворения первой книги в строго хронологическом порядке; здесь главы определяются годами, в следующих книгах — понятиями; но эти числа и слова для меня одинаково живые и законченные образы. — Четвертая глава (1901 год) имеет первенствующее значение, как для первой

книги, так и для всей трилогии; она впервые освещает смутные искания трех вступительных глав; она есть тот «магический кристалл», сквозь который я различил впервые, хотя и «неясно», всю «даль свободного романа».— Сознательно избегая переделки ранних стихов, я довольствовался редкими внешними поправками, чаще — сокращая или восстанавливая первые чтения, стараясь хранить верность духу тех лет.—Точно указано время и место писания под стихотворениями, которые я хочу подчеркнуть.— Книга во втором издании увеличена втрое; напечатанное в ней составляет, однако, меньше половины всего написанного в это время; семьдесят пять стихотворений печатаются впервые; остальные были в сборниках моих стихов и в разных повременных изданиях».

Следующей по времени выхода в свет книгой Блока были отпечатанные в октябре 1911 г.[47] «Ночные Часы. Четвертый сборник стихов (1908—1910)». Книгоиздательство «Мусагет». Москва. MCMXI.



ШУТОЧНЫЙ РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА К СТИХОТВОРЕНИЮ «СПУСТИСЬ В ПОДЗЕМНЫЕ УЩЕЛЬЯ...», 1903 г.

Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

В сборник вошло 78 стихотворений, распределенных по шести отделам: «На родине», «Возмездие», «Опять на родине», «Голоса скрипок», «Страшный мир», «Итальянские стихи». Третий отдел («Опять на родине») целиком составляли двенадцать переводов из «Buch der Lieder» Гейне («Die Heimkehr»).

Второй том «Собрания стихотворений» Блок подготовил к печати, вероятно, весной 1911 г. (во всяком случае, до отъезда за границу — в начале июля). Последнюю корректуру его он получил 27 ноября[48]. Вышла в свет книга в середине декабря[49], под заглавием: «Собрание стихотворений. Книга вторая. Нечаянная Радость (1904—1906)». Издание второе дополненное. Книгоиздательство «Мусагет». Москва. MCMXII.

Как видно из подзаголовка, переиздание «Нечаянной Радости» названо только «дополненным», а не «исправленным и дополненным», как переиздание «Стихов о Прекрасной Даме». Действительно, кроме значительных дополнений, других особо существенных перемен как в отношении переработки текста, так и в отношении конструкции сборника, во II том «Собрания стихотворений», срав-

нительно с первым изданием 1907 г., внесено не было. В «Примечаниях» Блок указал, что «книга дополнена стихотворениями, ей современными, которые по разным причинам не вошли в ее первое издание, но все были напечатаны, кроме одного, в сборниках моих стихов и повременных изданиях».

Вместо семи отделов первого издания в новом издании их было девять: «Весеннее», «Детское», «Магическое», «Отравы», «Перстень-Страданье», «1905», «Покорность», «Нечаянная Радость» и «Ночная Фиалка». Хотя большинство этих отделов по составу тождественно с одноименными отделами первого издания, расположение стихотворений внутри их не всегда совпадает.

Всего в книге было помещено 108 стихотворений (с проходящей сквозь все отделы общей римской нумерацией). При этом нужно заметить, что среди них нет десяти стихотворений, находившихся в сборнике 1907 г. и перенесенных Блоком при переиздании в I том «Собрания стихотворений». Таким образом, во второе издание «Нечаянной Радости» Блок ввел 36 новых стихотворений, большинство которых было взято из сборника «Земля в снегу», разошедшегося по II и III томам «Собрания стихотворений».

Стихотворения во втором издании «Нечаянной Радости», за исключением всего лишь нескольких, не датированы.

Третья книга «Собрания стихотворений» — «Снежная Ночь (1907—1910)». Книгоиздательство «Мусагет». Москва. MCMXII — вышла в свет в марте 1912 г.[50]. Работу по подготовке этого тома к печати Блок вел, повидимому, еще за год до того: 15 апреля 1911 г. датирован первоначальный черновой набросок стихотворения «Благословляю все, что было», написанного специально для «Снежной Ночи», как «заключение» всей «трилогии»[51]. В той же записной книжке № 32 (1911, 1 января — 5 июля), где находится этот черновик, имеется следующий набросок неосуществленного предисловия к «Снежной Ночи»:

Заканчивая этой третьей книгой мое «собрание стихотворений», я хочу объяснить в самых общих чертах, почему и в каком смысле я объединяю все три книги под именем «трилогии».

Испытывая свои художнические способности на других литературных формах, я еще не настолько отошел от своих лирических стихов, чтобы забыть их, но однако настолько, что получил возможность и, как мне кажется, право отнестись к ним с бо́льшей объективностью[52].

Сборник «Снежная Ночь» в основном был составлен из стихотворений, входивших в сборник «Земля в снегу» и «Ночные Часы». В «Примечаниях» Блок указал: «Некоторые стихотворения этой книги переработаны; те немногие стихотворения 1906 года, которые внесены в нее по смыслу, отмечены датой.— Из стихотворений второго шестилетия (1904—1910) около полусотни исключено из собрания по разным причинам; сюда не вошли также переводы: из Байрона («Библиотека Великих Писателей» под ред. С. А. Венгерова; Байрон, т. III); Гейне (мой сборник «Ночные Часы»); Верхарна («Нива», 1907, № 1); С. Ш. Леконта (мой сборник «Земля в снегу»). — Остальные стихотворения (кроме [шести]) напечатаны в сборниках моих стихов и повременных изданиях».

Всего в «Снежную Ночь» вошло 164 стихотворения, распределенных по девяти отделам: 1. «Снежная Маска», 2. «Вольные мысли», 3. «Заклятие огнем и мраком и пляской метелей», 4. «Песня Судьбы», 5. «Страшный мир», 7. «Итальянские стихи», 8. «Арфы и Скрипки» и 9. «Родина».

Датированы в сборнике только отдельные стихотворения.

После выхода в свет «Снежной Ночи» в течение четырех лет Блок не выпустил ни одного нового сборника, ни одного переиздания своего трехтомника. Между тем, годы 1911—1915 были временем творческого расцвета Блока: лучшие стихи III тома были написаны именно в эти годы. Вместе с тем, выросла и популярность Блока в читательских кругах. И все же ни одного нового крупного издания его произведений в это четырехлетие осуществлено не было (правда, такие издания намечались). Причины для этого были не только внешние. Подго-

тавливая в июне 1911 г. трехтомное «Собрание стихотворений» для издательства «Мусагет», Блок заметил в записной книжке: «Надоели все стихи — и свои. Пришла еще корректура «Ночных Часов». Скорее отделаться, закончить и издание «собрания» — и не писать больше лирических стишков до старости»[53]. Замечание это, конечно, не следует трактовать слишком широко, но нужно помнить, что именно начиная с 1910 г. Блоком все более и более овладевало чувство отчужденности от «литературы», от активной литературной деятельности, и это чувство, быть может, сыграло решающую роль в том, что в течение целого четырехлетия не появилось ни одной его новой книги.

В 1912—1915 гг. Блок ограничился изданием всего лишь трех небольших сборников, составленных из старых, в большинстве ранее напечатанных, стихов. В декабре 1912 г.[54] вышли в свет две книжки стихотворений для детей: «Круглый год. Стихотворения для детей» и «Сказки. Стихи для детей» — обе в однотипном оформлении, в издательстве «Т-во И. Д. Сытин» (Москва). Книжки были иллюстрированы весьма безобразными рисунками художника Г. Алексеева.

Составлены эти книжки были Блоком в июне 1912 г.[55]; на вырванном листке из записной книжки, сохранившемся среди черновых рукописей Блока, находим следующую запись: «26 июня прошу В. И. Сытина прислать 1) несколько образцов шрифтов, рисунки и обложку — п о п р о щ е, 2) коррект[уру] — сверст[анную], 3) поместить список книг, 4) гонорар — по 200 р. за кн[ижку] и по 25 экз. каждой книжки»[56].

В книжки, предназначенные для детского чтения (они вышли в серии «Книги для среднего возраста»), Блок включил не только стихи, написанные специально «для детей» (для журнала «Тропинка» и букваря, изданного В. Тернавцевым), но также и ряд стихов из основных своих сборников (главным образом, из I тома).

Из сохранившихся в архиве Блока писем к нему В. И. Сытина выясняется, что первоначально Блок предполагал напечатать в сборниках ряд стихотворений, снятых им впоследствии по настоянию издательства, желавшего «дать детям более доступный материал». Так, например, из сборника «Круглый год» были изъяты стихотворения: «Болотный попик», «Весна и колдун», «В лапах косматых и страшных», «Твари весенние» и «Ранний час. В пути незрима», а из сборника «Сказки»: «Балаганчик», «Темная, бледно-зеленая» и «Поэт». Кроме того, в стихотворении «Старушка и чертенята» были отсечены две последние строфы[57].

Третий сборник был выпущен Блоком уже в 1915 г. Это — «Стихи о России». Издание журнала «Отечество», [Петроград]. Книжка вышла в конце мая 1915 г.[58]. В сборник вошло 25 стихотворений, уже напечатанных либо в книгах Блока, либо в повременных изданиях. Стихи расположены не в хронологической последовательности и не датированы.

В 1916 г. книгоиздательством «Мусагет» было осуществлено новое издание произведений Блока в четырех книгах:

«Стихотворения. Книга первая (1892—1904). Ante lucem. Стихи о Прекрасной Даме. Распутья».

То же. «Книга вторая (1904—1907). Вступление. Пузыри земли. Ночная Фиалка. Разные стихотворения. Город. Снежная Маска. Фаина. Вольные мысли».—Издание 3-е, переработанное.

То же. «Книга третья (1905—1914). Страшный мир. Возмездие. Опять на родине. Итальянские стихи. Разные стихотворения. Арфы и Скрипки. Кармен. Родина. О чем поет ветер». — Издание 2-е, переработанное и дополненное.

«Театр: Балаганчик. Король на площади. Незнакомка. Действо о Теофиле. Роза и Крест».

Договор на издание этих четырех книг был заключен еще в апреле 1915 г.[59], и тогда же Блок приступил к подготовке издания; 1 июня 1915 г. он уже сообщил матери: «Все рукописи в «Мусагет» посланы»[60].

Томик «Театра» и первая книга «Стихотворений» вышли в свет в апреле 1916 г.[61] и быстро разошлись. «На мои книги — большой спрос, — писал Блок ма-

тери 20 мая; — присланные из Москвы партии распродаются складом в несколько часов (здесь уже около 500 экз.), так что у меня до сих пор нет авторских экземпляров», и в другом письме от 26 мая: «Мои книжные дела блестящи. «Театра» в две недели распродано около 2 000, и мы приступаем уже к новому изданию. «Мусагет» будет выплачивать мне ежемесячно по 250 р. и надеется, что наши счеты кончатся нескоро. К сожалению, такой бумаги уже нельзя найти»[62].

В начале мая «печатанье 2-ой книги стихов приходило к концу», а в середине июня «пошли уже корректуры последней книги»[63], вышедшей в свет увеличенным, шеститысячным, тиражом к концу лета.

Как видно из приведенного выше содержания титульных листов книг, в издании 1916 г. Блок уже выработал в общих чертах тип собрания своих стихотворных и драматургических произведений, закрепленный им в последующих изданиях.

Отличительной особенностью нового издания «Театра» было включение в него переводного «Действа о Теофиле» — миракля трувера XII—XIII века Рютбефа (переведенного Блоком еще в 1907 г.) и новой драмы «Роза и Крест», снабженной обширными «Примечаниями». В следующем издании «Театра» «Действо о Теофиле» и примечания к «Розе и Кресту» были Блоком исключены.

Что касается трехтомника «Стихотворений», то, сравнительно с предыдущим изданием 1911—1912 гг., оно было переработано Блоком кардинальнейшим образом, при чем переработка эта выразилась, главным образом, в сокращениях (как в части состава двух первых книг, так и в части самого текста), а также в коренном изменении конструкции II и III томов.

С особенной строгостью Блок подверг сокращению I том, исключив из него восемьдесят девять стихотворений, входивших в издание 1911 г.

Из этих 89 стихотворений сорок три не были включены Блоком ни в одно из последующих изданий I тома, а остальные сорок шесть вошли в его пятое (последнее прижизненное) издание. Кроме того, еще одно стихотворение — «Подражание» («Жду я смерти близ денницы») было исключено в 1915 г. при подготовке I тома и восстановлено только в следующем издании 1918 г., но уже в составе не I, а II тома.

В то же время Блок включил в новое издание I тома ряд стихотворений, не входивших в предыдущее издание 1911 г. Таких стихотворений было двадцать семь.

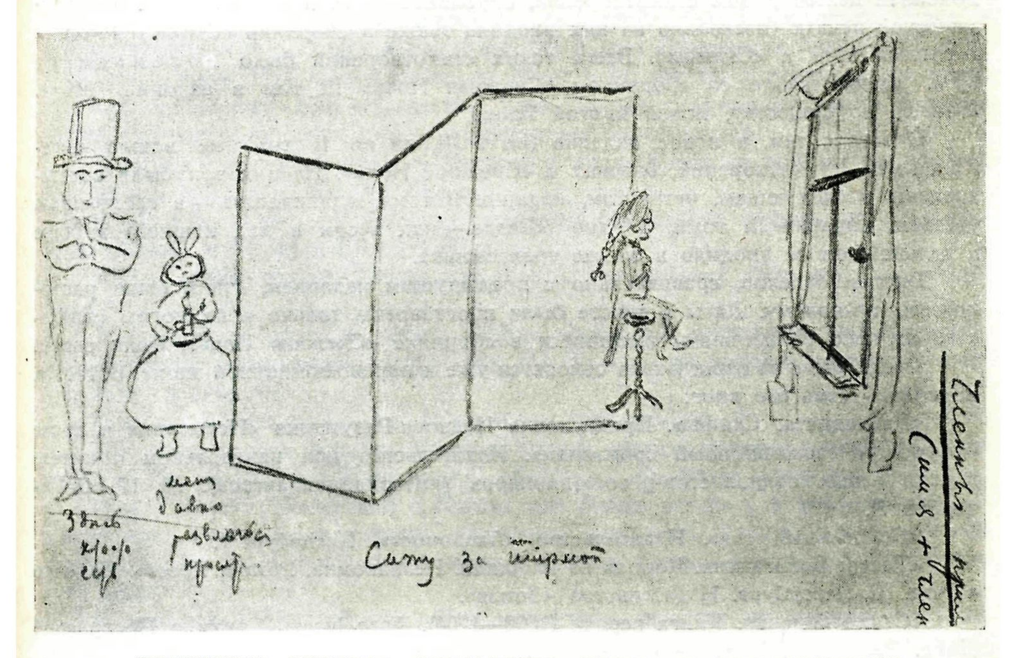
Не ограничившись столь решительным сокращением состава I тома, Блок сократил и самый текст целого ряда вошедших в него стихотворений — за счет отдельных строф. Многие стихотворения были подвергнуты частичной переработке, исчез ряд заголовков и эпиграфов, бывших в издании 1911 г., сняты были предисловие и примечания, которыми открывалось и заканчивалось предыдущее издание.

И, наконец, в новом издании I тома Блок отступил от принципа расположения стихов по годам, как было это в «Собрании стихотворений» 1911 г., разделив всю книгу на три отдела: «Ante lucem» (1898—1900), «Стихи о Прекрасной Даме» (1901—1902) и «Распутья» (1902—1904), внутри которых стихотворения, за редкими исключениями в тексте не датированные, были расположены в хронологическом порядке. Второй из этих отделов — «Стихи о Прекрасной Даме» — распадался, в свою очередь, на четыре «главы»: I. Видения (Весна 1901 года), II. Ворожба (Лето 1901 года), III. Колдовство (Осень и Зима 1901 года) и IV. Свершения (1902 год). Этот принцип распределения стихов был сохранен в следующем издании I тома и с некоторыми незначительными изменениями закреплен в последнем, пятом издании (см. ниже).

Что касается II книги «Стихотворений» в издании 1916 г., то и она составилась в результате коренной переработки предыдущего издания, второй книги «Собрания стихотворений» 1912 г., и по составу совпадала с ней лишь в очень незначительной части.

В новом издании II том был сконтаминирован из стихотворений, распределенных в предыдущем издании по двум книгам — второй и третьей. Из III книги «Собрания стихотворений» 1912 г. сюда были перенесены с купюрами первые четыре отдела: «Снежная Маска» (без разделения на подотделы: «Снега» и «Маски» и без двух стихотворений: «В снегах» и «Насмешница»), «Вольные мысли» (весь цикл целиком — четыре стихотворения), «Заклятие огнем и мраком и пляской метелей» (пять стихотворений из одиннадцати) и «Песня Судьбы» (пятнадцать стихотворений из двадцати трех), а также ряд стихотворений из других отделов.

При этом все стихи были Блоком как бы заново перетасованы, в результате чего вместо девяти отделов предыдущего издания II тома («Весеннее», «Детское», «Магическое», «Отравы», «Перстень-Страданье», «1905», «Покорность», «Нечаянная Радость» и «Ночная Фиалка») появились следующие семь отделов: «Пузыри земли», «Ночная Фиалка», «Разные стихотворения», «Город», «Снежная Маска», «Фа-




ШУТОЧНЫЙ РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА К СТИХОТВОРЕНИЮ «СИЖУ ЗА ШИРМОЙ...», 1903 г.
Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

ина», «Вольные мысли» (открывался II том в новом издании «Вступлением» — стихотворением «Ты в поля отошла без возврата»).

О строгости, с какою Блок отбирал стихи для нового издания II тома, свидетельствует то, что *тридцать одно* стихотворение, входившее в предыдущее издание 1912 г., было отброшено. В следующем издании II тома все эти стихотворения, за исключением двух, были восстановлены.

Шесть стихотворений, входивших в издании 1912 г. в состав II тома, в новом издании были перенесены в III том, в отдел «Родина» (в следующем издании 1918—1919 гг. Блок перенес их обратно во II том).

И, наконец, во II томе издания 1916 г. были помещены *четыре* стихотворения, не входившие в предыдущее издание.

Так же, как и в I томе, ряд стихотворений, включенных Блоком в переработанный II том, был сокращен за счет целых строф. Остальные изменения свелись к уничтожению некоторых заголовков, а также предисловия и примечаний, имевшихся в издании 1912 г. Стихи в тексте не датированы, но распределены внутри

отделов в основном в хронологическом порядке. Всего во II томе «Стихотворений» 1916 г. было помещено 140 пьес.

В основу III тома в издании 1916 г. легла вторая половина сборника «Снежная Ночь», именно отделы: «Страшный мир», «Возмездие», «Итальянские стихи», «Арфы и Скрипки» и «Родина». К ним были присоединены четыре новых отдела: перенесенный из сборника «Ночные Часы» цикл «Опять на родине» (переводы из «Die Heimkehr» Гейне), «Разные стихотворения», «Кармен» и «О чем поет ветер». Все эти отделы, за исключением лишь переводов из Гейне, сохранились в следующем, последнем прижизненном, издании III тома (1921) и были дополнены двумя новыми: циклом «Ямбы» и поэмой «Соловьиный сад» (см. ниже). Всего в III томе издания 1916 г. было помещено 166 оригинальных стихотворений (не считая двенадцати переводов из Гейне).

Сравнительно с предыдущим изданием 1912 г. («Снежная Ночь») III том был дополнен целым рядом стихотворений, опубликованных в 1912—1915 гг. в периодической печати (несколько из них входили также в сборники «Стихи о России», «Круглый год» и «Сказки»). Всего таких стихотворений было восемьдесят три. Сравнительно со сборником «Снежная Ночь» III том в издании 1916 г. являлся, по существу, новой книгой Блока.

Вместе с тем, в новое издание (ни в III, ни во II том) не вошло пятнадцать стихотворений, бывших в «Снежной Ночи». Из них три были восстановлены в следующем, четвертом, издании II тома, одиннадцать — в следующем, третьем, издании III тома, а одно («Везде — над лесом и над пашней) вообще в дальнейшем не входило в состав трехтомника.

Внутри отделов, сравнительно с предыдущим изданием, стихи были расположены по-новому. Даты в тексте были проставлены только в немногих отдельных случаях. Примечания, имевшиеся в сборнике «Снежная Ночь», были сняты.

Следующие издания Блока относятся уже к послереволюционной эпохе. В 1918 г. появилось семь его книг:

«Двенадцать. Скифы». Предисловие Иванова-Разумника «Испытание в грозе и буре». «Революционный социализм». Издательство при центральном комитете партии левых социалистов-революционеров (интернационалистов). № 17. С.-Петербург [64].

«Соловьиный сад». Издательство «Альконост». Петербург [65].

«Театр: Балаганчик. Король на площади. Незнакомка. Роза и Крест». Издание третье. С.-Петербург. Издательство «Земля».

«Стихотворения. Книга первая (1898—1904). Ante lucem. Стихи о Прекрасной Даме. Распутья». Издание четвертое. Петербург. Издательство «Земля».

«Россия и интеллигенция». Семь статей. Издательство «Революционный социализм». Москва [66].

«Двенадцать». Рисунки Ю. Анненкова. «Алконост». Петербург [67].

То же. Третье издание. «Алконост». Петербург [68].

Большинство этих книг («Двенадцать. Скифы», «Соловьиный сад» и «Россия и интеллигенция») были первоизданиями. Что же касается нового издания четырехтомника «Стихотворений» и «Театра», то договор на него с издательством «Земля» был заключен Блоком в июне 1918 г. [69]. В договоре было обусловлено, что Блок «обязуется сдать тексты для печати без замедления» и что «печатанье всех книг должно быть окончено в двухмесячный срок, если этому не помешают исключительные обстоятельства».

Первое из этих условий Блок выполнил с присущей ему аккуратностью. Из заметок Блока в записной книжке 1918 г. выясняется, что уже буквально на следующий день после заключения договора — 30 мая (12 июня) 1918 г. — он приступил к составлению I тома «Стихотворений» и закончил эту работу к 22 июня (5 июля), когда I том был сдан в типографию (том «Театра» был сдан еще раньше, и 21 июня (4 июля) Блок начал читку его корректур); 11 (24) июля было закончено составление II тома, а 13 (26) августа — III тома.

Что же касается второго условия, то, в силу «исключительных обстоятельств», оно издательством выполнено не было: «Земля» успела выпустить только томик «Театра» (в августе 1918 г.) и два томика «Стихотворений», первый из которых вышел в сентябре 1918 г., а второй, хотя и помеченный на титульном листе 1918 годом, — уже в апреле 1919 г.[70]:

«Стихотворения. Книга вторая (1904—1908). Вступление. Пузыри земли. Ночная Фиалка. Разные стихотворения. Город. Снежная Маска. Фаина. Вольные мысли». — Издание четвертое, дополненное. Петербург. Издательство «Земля».

Третий том «Стихотворений», сданный Блоком в типографию в августе 1918 г. и целиком сверстанный к середине сентября, в связи с ликвидацией издательства «Земля», в печать не поступил и вышел отдельно, в новом, переработанном издании, уже через три года — в августе 1921 г. (через три недели после смерти Блока). Но, поскольку он был подготовлен Блоком в 1918 г. вместе с I и II томами, я объединяю здесь все три тома вместе, несколько нарушая хронологическую последовательность выхода в свет блоковских изданий.

Еще в июне 1916 г., т. е. сразу же после того, как было подготовлено издание четырехтомника для «Мусагета», Блок сделал следующую запись относительно будущего собрания своих литературных произведений:

Л у ч ш и м остаются стихи о Прекрасной Даме. Время не должно тронуть их, как бы я ни был слаб, как художник.

В «Театре» — лишнее: Теофиль и весьма сомнителен Король на площади. Примеч[аний] к Р[озе] и К[ресту] не надо.

Цикл Кармен должен заканчиваться стих[отворением] «Что же ты потупилась»[71].

Том статей собирать не стоит. Лучшая статья — о символизме [«О современном состоянии символизма», 1910 г.— *Вл. О.*] Но все — не кончено, ничего не выйдет, круг не замкнут.

Поэма [«Возмездие». — *Вл. О.*] остается неконченной...[72]

Эти соображения отчасти легли в основу нового издания четырехтомника в 1918 г. Так, из «Театра» были изъяты «Действо о Теофиле» и примечания к драме «Роза и Крест». Но «Стихи о Прекрасной Даме» остались в прежнем объеме и в прежних урезанных редакциях; обширные дополнения Блок внес только в следующее, пятое (последнее прижизненное) издание I тома, о котором речь будет итти ниже.

В издании «Земли» I том «Стихотворений» является по составу, по конструкции и по тексту точным повторением предыдущего, мусагетовского издания 1916 г. Немногочисленные отступления от текста 1916 г. крайне незначительны и сводятся по преимуществу к уничтожению в ряде случаев деления на строфы и к мелким орфографическим поправкам.

Иное дело II том «Стихотворений», помеченный на титульном листе, как «издание четвертое, д о п о л н е н н о е», и оставшийся последним прижизненным изданием, каноническим по составу и по тексту. Сравнительно с предыдущим изданием 1916 г., II том «Земли» был значительно дополнен: в него вошло 210 стихотворений. Прежде всего были добавлены почти все стихотворения, входившие в первое издание трехтомника («Мусагет», 1912) и исключенные из второго мусагетовского издания 1916 г. Девять стихотворений были перенесены из III тома издания 1916 г. Кроме того, добавлено было ш е с т н а д ц а т ь стихотворений, не появлявшихся в предыдущих изданиях.

Вместе с тем, были опущены вовсе два стихотворения, входившие в предыдущее издание 1916 г.: «Отрывок» (из Байрона) и «Зайчик».

Многие стихотворения были напечатаны здесь в значительно расширенных редакциях, с восстановлением строф, изъятых при подготовке «сокращенного» издания 1916 г. При всем этом ряд стихотворений был перемещен из отдела в отдел (подобные перемещения имели место также и внутри отделов).

Третье издание III тома, подготовленное Блоком для «Земли» в августе 1918 г.

и тогда же набранное, было, кажется, впоследствии разобрано и снова набрано уже в 1921 г. для издательства «Алконост»:

«Стихотворения. Книга третья (1907—1916). Страшный мир. Возмездие. Ямбы. Итальянские стихи. Разные стихотворения. Арфы и Скрипки. Кармен. Соловьиный сад. Родина. О чем поет ветер». — Издание третье дополненное. Петербург. Издательство «Алконост». MCMXXI [73].

Это издание было дополнено, сравнительно с предыдущим изданием 1916 г., рядом стихотворений, помещенных в «Снежной Ночи» и исключенных из издания 1916 г., двумя стихотворениями из сборника «Стихи о России», одним стихотворением из сборника «Ночные Часы», поэмой «Соловьиный сад» и семьюдесятью новыми стихотворениями, не входившими в предыдущие издания III тома.

Большинство из них (55 из 70) было взято в III том из пятого сборника стихов Блока «Седое Утро», подготовленного в апреле 1920 г. и вышедшего в свет в издательстве «Алконост» в октябре того же 1920 г. [74].

Десять стихотворений были взяты в III том из отдельного издания цикла «Ямбы» («Современные стихи. 1907—1914»), подготовленного в январе 1919 г. и вышедшего в свет в августе того же 1919 г. в издательстве «Алконост».

В то же время из III тома был изъят отдел переводов из Гейне («Опять на родине»), входивший в предыдущее издание «Мусагета» (1916).

Всего в третьем издании III тома было помещено 242 стихотворения,—многие из них, сравнительно с предыдущим изданием, в расширенных редакциях. Ряд стихотворений, сравнительно с предыдущим изданием, был перемещен из отдела в отдел: состав отдельных циклов (как, например, «Черная кровь», «Флоренция», «Через двенадцать лет», «Кармен») был пополнен; другие циклы были составлены впервые («Пляски смерти», «Жизнь моего приятеля»), — и в результате всех этих дополнений и перетасовок III том принял свой «канонический» облик. В последнем издании III тома были датированы отделы и ряд отдельных стихотворений.

В 1919—1921 гг. вышли в свет еще шесть книг Блока:

«Катилина. Страница из истории мировой революции». «Алконост». Петербург. 1919. (Была сдана в печать в декабре 1918 г., вышла в свет в феврале 1919 г.)

«Россия и интеллигенция (1907—1918)». Издание второе. «Алконост». Петербург. 1919. (Была сдана в печать в ноябре 1918 г., вышла в свет в количестве 3 000 экземпляров в июне 1919 г.; для нового издания Блок несколько переработал предисловие).

«Песня Судьбы». Драматическая поэма. «Алконост». Петербург. 1919.

Это было первое отдельное издание «Песни Судьбы», написанной еще в 1907—1908 гг., напечатанной единственный раз в альманахе «Шиповник» (IX, 1909 г.) и не входившей в оба издания «Театра» (1916 и 1918). В декабре 1912 г., имея в виду переиздание своих «Лирических драм», Блок «пытался выбросить [из «Песни Судьбы»] все пошлое, все глупое, также все леонид-андреевское, что из нее торчит» [75]. Однако, на этот раз проект переработки пьесы осуществлен не был, и Блок вернулся к нему только спустя шесть лет, в декабре 1918 г., решив включить «Песню Судьбы» в предполагавшееся четвертое издание «Театра» и «стараясь выкинуть [из нее] все уж очень глупое» [76]. Кардинальная переработка драмы свелась, главным образом, к изменению самой ее композиции (была добавлена IV картина — «Уборная Фаины»,— написанная еще в 1907—1908 гг. и исключенная из первопечатного текста 1909 г.; было уничтожено деление на акты) и к стилистической правке (сокращались лирические монологи, вытравлялись следы «условного и мистического» стиля). Переработка «Песни Судьбы» была закончена Блоком 8 января 1919 г., в начале февраля пьеса была сдана в печать и в июне того же 1919 г. вышла в свет.

«За гранью прошлых дней». Стихотворения. Издательство З. И. Гржебина. Петербург. 1920.

В этой книжке, подготовленной Блоком в начале мая 1919 г. и вышедшей в свет в сентябре 1920 г., были сосредоточены некоторые из ранних стихов Блока (периода 1898—1903 гг.). В предисловии Блок писал: «Многие из них [стихотворений] переделаны впоследствии, так что их нельзя отнести ни к этому раннему, ни к более позднему времени. Потому они не входят в первый том моих «Стихотворений». Всего в книжке было помещено 69 стихотворений[77].

«Рамзес». Сцены из жизни древнего Египта. «Алконост». Петербург. 1921. (Книжка была сдана в печать в апреле 1920 г. и вышла в свет, в количестве 4 000 экземпляров, в июне 1921 г.).

«Двенадцать». Издание четвертое. «Алконост». Петербург. 1921[78].

Этим исчерпывается перечень книг Блока, изданных при его жизни. Но, прежде чем перейти к обзору посмертных изданий, следует упомянуть о пяти книгах, хотя и вышедших уже после смерти Блока, но подготовленных им самим:

«О современном состоянии русского символизма» (на обложке: «О символизме»). «Алконост», П., 1921.

Эта брошюра, отпечатанная в количестве 1 000 экземпляров, является перепечаткой доклада Блока, прочитанного в «Обществе ревнителей художественного слова» 8 апреля 1910 г. и опубликованного в журнале «Аполлон», 1910, № 8.

«Последние дни императорской власти». По неизданным документам составил Александр Блок. «Алконост». П., 1921.

Эта книжка, изданная в количестве 5 000 экземпляров, была подготовлена Блоком и сдана в печать в июне 1921 г. и является расширенной переработкой его статьи «Последние дни старого режима», напечатанной в журнале «Былое», 1919, № 15 (вышел в 1921 г.).

«Отроческие стихи. Автобиография». «Первина», М., 1922 (на обложке: 1923).

Маленький сборник «Отроческих стихов» (всего семь стихотворений, относящихся к 1898 г.) был подготовлен Блоком для отдельного издания (в издательстве «Артель деятелей искусства») в начале марта 1921 г.[79]. Очевидно, в связи с ликвидацией издательства «Артель», рукопись «Отроческих стихов», уже после смерти Блока, была передана в издательство «Первина», где к стихам была присоединена «Автобиография» Блока в ее первой (не полной) редакции, напечатанной в сборнике «Первые литературные шаги», под ред. Ф. Ф. Фидлера (М., 1911, стр. 83—87). Текст «Отроческих стихов» в издании «Первины» испорчен грубой ошибкой: седьмое стихотворение цикла произвольно разделено здесь на два самостоятельных стихотворения.

«Избранные стихотворения». Посмертное издание, подготовленное автором. Издательство «Петроград», Л.-М., 1924.

В примечании от издательства указано: «Избранные стихотворения» составлены из стихотворений, указанных А. Блоком для предполагавшегося им «Изборника». Настоящий сборник редактировал[а] Блок, Л. Д.». История этого издания вкратце сводится к следующему: в начале мая 1918 г. Блок получил предложение от московского издательства М. и С. Сабашниковых подготовить книгу избранных стихотворений (очевидно, для предпринятой издательством серии «Пушкинская библиотека») и сразу приступил к ее составлению. Выбор стихов был закончен Блоком 19 июня 1918 г., и через два дня «Изборник» был сдан в издательство[80], но издание это так и не было осуществлено в свое время и вышло только через шесть лет[81].

Имеет смысл привести здесь краткое содержание этой книжки, составленной из стихотворений, которые сам Блок, нужно думать, считал наиболее характерными и важными. Интересна также самая конструкция «Изборника», не совпадающая с расположением и составом циклов, принятыми во всех трех изданиях трехтомника «Стихотворений».

«Изборник» открывался Прологом из поэмы «Возмездие» («Жизнь без начала и конца») и состоял из 152 стихотворений, распределенных по 12 отделам (внутри

отделов стихи были расположены, за некоторыми исключениями, в хронологическом порядке). Отделы эти следующие: I. Ante lucem (1898—1900). II. Стихи о Прекрасной Даме (1901—1904). III. Пузыри земли. IV. Ночная Фиалка. V. Стихи о России. VI. Город. VII. Вольные мысли. VIII. Разные стихотворения. IX. Соловьиный сад. X. Страшный мир. XI. Покорность. XII. Родина.

Только три стихотворения из помещенных в «Изборнике» не входили в состав I, II и III томов Блока ни в одном из изданий. Это — «Жизнь без начала и конца» и «Когда ты загнан и забит», взятые из поэмы «Возмездие», и «Муза в уборе весны постучалась к поэту», написанное еще в 1898 — 1899 гг., переработанное в 1918 г. и напечатанное Блоком один раз (в журнале «Записки Мечтателей», 1919, № 1).

Пятой книгой, подготовленной самим Блоком, но изданной уже после его смерти, было пятое, заново переработанное издание I тома «Стихотворений», вышедшее в свет в 1922 г.:

«Собрание сочинений Александра Блока. Том первый. Стихотворения, книга первая (1898—1904). Ante lucem. Стихи о Прекрасной Даме. Распутья». «Алконост». Петербург.

В послесловии «От издательства» сообщалось: «Собрание сочинений А. Блока выпускается нами по плану, выработанному им самим для предполагавшегося издания, которое не удалось осуществить при жизни поэта. Три тома стихотворений и том театра А. А. Блок подготовил к печати в окончательной форме. Для остальных томов им составлен план. Они заключают: том поэм, том переводов, том драматических переводов; несколько циклов статей займут пять томов».

К подготовке пятого издания I тома «Стихотворений» Блок приступил еще до выхода в свет четвертого издания «Земли», а именно: 17 августа 1918 г. К этому дню относится следующая заметка Блока в записной книжке: «Весь день—первая красная тетрадь (мысли для 5-го издания, если оно понадобится)»[82]. Первоначально Блок предполагал каждое стихотворение в новом издании I тома сопроводить обширным комментарием автобиографического характера: «Я задумал, как некогда Данте, заполнить пробелы между строками «Стихов о Прекрасной Даме» простым объяснением событий. Но к ночи я уже устал. Неужели — эта задача уже непосильна для моего истощенного ума?»[83]. К этому же дню, 28 августа, относится набросок предисловия, которым Блок предполагал открыть новое издание I тома. Здесь Блок писал:

Эта книга, в начале обратившая на себя внимание небольшого кружка людей, умевших читать между строк, с течением времени, стала, повидимому, достоянием читателей моих позднейших стихов. Более совершенные по форме и более занимательные по содержанию,— они повлекли за собою это бедное дитя моей юности...

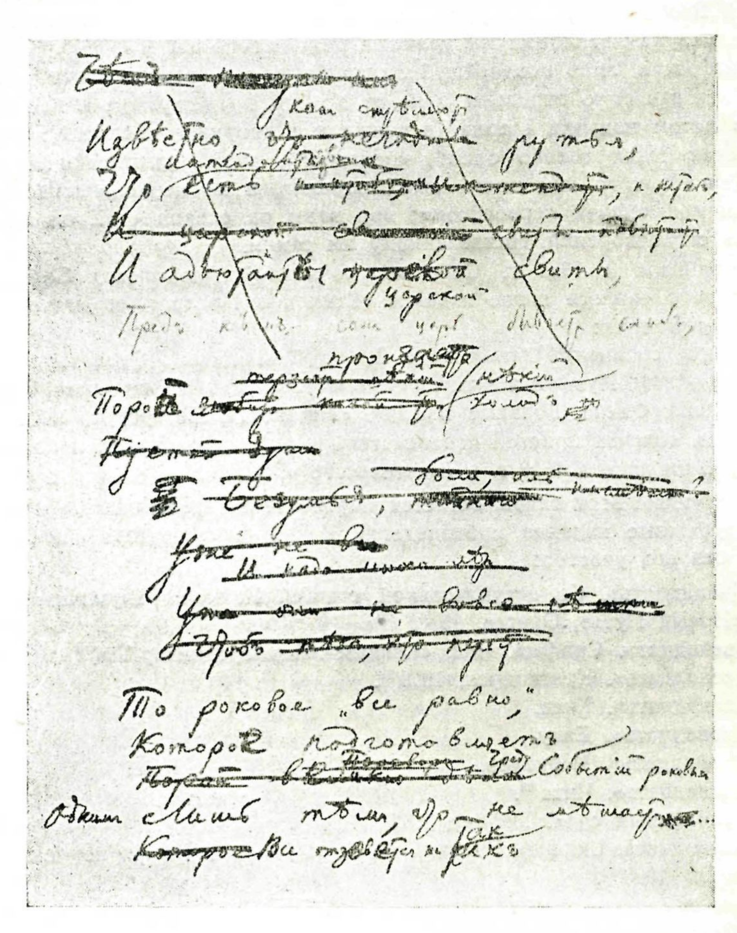
Каждое новое издание книги давало мне повод перерабатывать ее, при первых переработках я имел в виду как можно шире раскрыть ее содержание; при последующих — я много заботился о стихотворной технике; все эти работы, однако, не удовлетворяли меня. В первом случае я терялся в груде матерьяла; во втором, я заменял отдельные выражения другими, более ловкими с т[очки] зр[ения] литературной, в ущерб основному смыслу. И я чувствовал себя заблудившимся в лесу собственного прошлого, пока мне не пришло в голову воспользоваться приемом Данте, который он избрал, когда писал «Новую Жизнь».

Испрашивая помощи и тихих советов у Той, о Которой написана эта книга, я хочу, чтобы мне удалось дописать ее такими простыми словами, которые помогли бы понять ее единственно нужное содержание другим[84].

По словам Л. Д. Блок, свои объяснения к «Стихам о Прекрасной Даме» Блок предполагал дать в прозе и в беллетристической форме. Замысел этот полностью осуществлен не был, но некоторую подготовительную работу Блок проделал 30 августа и 11 сентября 1918 г., подробно записав по памяти (и допустив при этом ряд ошибок по части хронологии) события своей жизни с весны 1897 до

конца 1901 г. и составив своеобразный «автокомментарий» к стихам первой половины 1901 г.[85]

В дальнейшем Блок окончательно отказался от этого интересного проекта, но время от времени (в сентябре 1918 г., в январе и в июне 1919 г., в апреле 1920 г.,— что устанавливается на основании его заметок в записных книжках) продолжал работу над подготовкой нового издания I тома, дополняя его стихами, не входившими в предыдущие издания, и перерабатывая текст отдельных стихотворений.



СТРАНИЦА ЧЕРНОВОГО АВТОГРАФА ПОЭМЫ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ВОЗМЕЗДИЕ»

Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

Работа эта была окончена 16 апреля 1920 г.[86]. В новом издании I том заключал в себе 314 стихотворений, из которых 27 не входили в предыдущее издание «Земли» (1918).

Тогда же, в апреле 1920 г., Блок составил «Примечание», помещенное в пятом издании I тома, вышедшем в 1922 г. Здесь он писал: «Триста четырнадцать стихотворений, составляющих эту книгу, выбраны из шестиста восьмидесяти семи. Из следующего списка можно видеть, какие стихотворения значительно исправлены и когда именно, и какие сокращены. Стихи, где изменения заключаются в немногих отдельных словах и выражениях, не перечислены» (список «значительно исправленных» и «сокращенных» стихотворений опускаю)[87].

Последнее издание I тома отличалось от предыдущего издания «Земли» еще тем, что центральный отдел книги — «Стихи о Прекрасной Даме» — был разделен здесь на шесть неозаглавленных подотделов, помеченных только местом и временем написания вошедших в данный подотдел стихотворений (например: «I. С.-Петербург. Весна 1901 года»; «II. С. Шахматово. Лето и осень 1901 года» и т. д.).

Характерным отличием пятого издания являются также точные даты, проставленные под каждым стихотворением. Нужно заметить, что большинство стихотворений Блока помечено в рукописях не одной, а двумя (и нередко несколькими) датами, указывающими на время либо окончательной обработки первоначального наброска, либо позднейшей переработки уже законченного текста,—причем даты эти зачастую отделены одна от другой промежутком в несколько лет. Однако, в пятом издании I тома (а также и в сборнике «Седое Утро», 1920 г.) Блок помечал стихи только одной, «основной», датой, указывающей на время оформления того или иного стихотворения, а не первоначального его наброска или позднейшей переработки; при этом он следовал «Хронологическому указателю» стихотворений, составленному им самим.

Предпринятое в 1922 г. Собрание сочинений Александра Блока, первым томом которого явилось пятое издание «Стихов о Прекрасной Даме», остановилось на втором томе:

«Собрание сочинений Александра Блока. Том второй. Стихотворения, книга вторая (1904—1908). Пузыри земли. Ночная Фиалка. Разные стихотворения. Город. Снежная Маска. Фаина. Вольные мысли». «Алконост», Петербург, 1922.

Этот том являлся простой перепечаткой четвертого издания II книги «Стихотворений», вышедшей в 1919 г. в издательстве «Земля».

В заключение этой главы остается перечислить известные нам провинциальные и зарубежные издания произведений Блока, выпущенные еще при жизни поэта, но без его участия:

1. «Двенадцать». Со вступительной статьей Иванова-Разумника. Книгоиздательство «Новый Путь», Одесса, 1918.
2. «Двенадцать. Скифы». Изд. «Кавказский посредник», Тифлис, 1919.
3. «Двенадцать». Красноярск, 1919 [88].
4. «Двенадцать». Киев.
5. «Двенадцать». Баку.
6. «Двенадцать». Чернигов.
7. «Двенадцать». Чита [89].
8. «Соловьиный сад». Тифлис, 1920.
9. «Двенадцать. Скифы». Рисунки Н. Гончаровой и М. Ларионова. Изд. «Мишень», Париж, 1920 [90].
10. То же, издание 2-е, Париж, 1920 [91].
11. «Двенадцать». С предисловием Н. Сувчинского. «Российско-Болгарское книгоиздательство», София, [1920].
12. «Диалог о любви, поэзии и государственной службе». Изд. «Мысль», Берлин, 1920.
13. «О любви, поэзии и государственной службе». Диалог. Изд. «Скифы», Берлин, [1920].
14. «Скифы. Двенадцать». С предисловием Иванова-Разумника «Испытание в грозе и буре». Изд. «Скифы», Берлин, 1921.
15. «Россия и интеллигенция». С предисловием А. Шрейдера. Изд. «Скифы», Берлин, 1921 [92].

Кроме того, при жизни Блока появилось несколько отдельно изданных переводов его произведений (преимущественно «Двенадцати») на немецкий, французский, английский, итальянский и еврейский языки:

1. «Gedichte». Übers. von R. von Walter. «Skythen», Berlin, 1920.
2. «Skythen. Die Zwölf». Übers. von R. von Walter. «Skythen». Berlin. 1920.

3. «Les Douze». Trad. Serge Romoff. (С рисунками М. Ларионова). Paris, 1920 [93].

4. «Canti Bolscevichi (Dvjenadzat)». Trad. R. Quintieri. Milano, 1920.

5. «The Twelwe». Transl. Bichofer. (С рисунками М. Ларионова). London, 1920.

6. «The Twelwe». Transl. A. Deutsch. New York, 1920.

7. «Zwelf-Idisch». Перевод на еврейский язык A. Kacysne. «Skifin». Warsche, 1920 [94].

Особое место в ряду блоковских изданий занимают книги, в которых поэт выступал в роли редактора, комментатора и автора вступительной статьи. Это: Г. Флобер, Переписка. Часть первая — Письма к племяннице. Перевод А. Кублицкой-Пиоттух под ред. [и с предисловием] А. Блока (изд. «Шиповник», П., 1915); «Стихотворения Аполлона Григорьева». Собрал и примечаниями снабдил А. Блок (изд. К. Ф. Некрасова, М., MCMXVI); Г. Гейне, Избранные сочинения, под ред. [и с предисловиями] А. Блока, т. V (изд. «Всемирная литература», П., MCMXX; в 1922 г. вышел VI том этого издания, в подготовке которого Блок также принимал участие); М. Ю. Лермонтов, Избранные сочинения в одном томе. Ред., вступит. статья и примечания А. Блока (изд. З. И. Гржебина, Берлин — Петроград [1921]) [95].

## III. ПОСМЕРТНЫЕ ИЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЛОКА

Многочисленные журнально-газетные публикации художественных произведений Блока, не увидевших света при его жизни, в большинстве носили случайный характер и в настоящее время все целиком отменены новым двенадцатитомным Собранием сочинений, о котором будет сказано в своем месте. Это позволяет мне ограничиться здесь, как и в предыдущей главе, рассмотрением только отдельных книг Блока, изданных с 1921 по 1936 г.

Нужно сказать, что более или менее подробного рассмотрения заслуживают далеко не все из этих изданий. В первые годы после смерти Блока, когда интерес к его творчеству, естественно, повысился, появилось не мало книг, являющихся простыми перепечатками прижизненных изданий, не представляющих никакого текстологического интереса и вообще заслуживающих внимания разве по засоренности блоковского текста. Таковы провинциальные и зарубежные издания поэмы «Двенадцать», вышедшие в Севастополе (1921, Госиздат), в Париже (1922, изд-во Я. Поволоцкого,— с рисунками Н. Гончаровой), в Берлине (1922, изд. «Нева»,— с рисунками В. Масютина; было два издания), во Львове (1922, изд. «Русалка») и в Баку (1923,— с рисунками С. Теллингатера); отдельное издание стихотворения «Скифы», выпущенное в 1923 г. в Симферополе Крымиздатом (с вводной статьей С. Мокульского «Блок и революция»). К ним примыкают два издания «Двенадцати» и «Скифов» (в одной книжке), выпущенные в Ленинграде в 1924 и 1925 гг. издательством «Петроград», и отдельное издание «Двенадцати», выпущенное в 1929 г. издательством «Молодая гвардия» (с рисунками В. Дмитриева).

Несколько большее значение имеют: единственное отдельное издание драмы «Роза и Крест», вышедшее в 1922 г. в Берлине (изд. «Нева»), и четырехтомник «Стихотворений» (книги I, II и III) и «Театра», выпущенный в том же 1922 г. берлинским издательством «Слово». Ничего нового в отношении текстов это издание не дает, точно повторяя предыдущие издания, подготовленные самим Блоком (четвертые издания I и II томов «Стихотворений» — 1918—1919 гг., третье издание III тома «Стихотворений» — 1921 г. и второе издание сборника «Театр» — 1918 г.).

В качестве курьеза и крайней библиографической редкости можно назвать рукописное «издание» «Отроческих стихов», появившееся в конце 1921 г. в количестве 25 экземпляров с линогравюрами художника Ечеистова. Стоит упомянуть также об анонимном издании: «Александр Блок. Стихотворения. Книга первая

(1898—1904). Ante lucem. Стихи о Прекрасной Даме. Распутья». М. MCMXVI. Стр. 208. Цена 14 руб. Книжка эта, отпечатанная где-то на юге России с откровенно спекулятивной целью — в удовлетворение возросшего спроса на произведения Блока, — появилась в продаже в книжных магазинах Москвы летом 1922 г.[1]. В соответствии с данными титульного листа, книжка представляет собою точную (и довольно тщательную) перепечатку I тома «Стихотворений» во втором издании «Мусагета» (1916); снята была только марка издательства.

Первой по времени появления посмертной книгой Блока, представляющей некоторый, хотя и ограниченный, текстологический интерес, была поэма «Возмездие», изданная «Алконостом» в 1922 г.

Поэма эта, как известно, не была закончена Блоком. По плану она должна была состоять из «Пролога», трех больших глав и «Эпилога». Из них в 1910—1916 гг. были написаны только «Пролог», I глава, вступление во II главу и, примерно, половина III главы. В январе и мае—июле 1921 г. Блок пытался закончить поэму; к этому времени относятся наброски продолжений II и III глав.

Сложный вопрос о тексте поэмы не был сколько-нибудь удовлетворительно разрешен анонимным редактором издания 1922 г. Впрочем, нужно сказать, что худо ли, хорошо ли, но благодаря этому изданию в широкий читательский оборот вошли не только те фрагменты поэмы, которые были Блоком закончены и опубликованы в печати («Пролог» и I глава — в 1917 г. — в журнале «Русская Мысль»; вступление во II главу — в сборнике «Скрижаль», 1918; половина III главы, а также предисловие к поэме, написанное в 1919 г.— в журнале «Записки Мечтателей», 1921), но и отдельные черновые наброски продолжений II и III глав (частично опубликованные посмертно в «Записках Мечтателей», 1921), а также сохранившиеся среди бумаг Блока «планы» поэмы. Однако, неопубликованные строфы, содержащиеся во всех трех рукописных редакциях поэмы, были приведены в издании 1922 г. далеко не полностью, а при подготовке к печати остального материала был допущен ряд грубых ошибок текстологического порядка. Поскольку дефектный текст издания 1922 г. повторен, с некоторыми, в общем, незначительными, вариациями, в последующих изданиях «Возмездия», я не буду касаться его здесь.

Как уже было сказано выше, первое Собрание сочинений Блока, предпринятое в 1922 г. издательством «Алконост» по плану, разработанному самим Блоком, остановилось на II томе. В конце того же 1922 г. издательство «Алконост» снова приступило к осуществлению этого плана.

Вот этот план, вчерне набросанный Блоком 25 декабря 1917 г. и сохранившийся среди его бумаг:

1—3. Стихотворения — три тома.

4. Театр (Балаг[анчик], Незн[акомка], Кор[оль] на площ[ади], О любви [поэзии и государственной службе], П[есня] С[удьбы] и др.*, отрывки, Р[оза] и К[рест]).

5. Драматические переводы (Праматерь, Теофиль).

6. Переводы в стихах (Байрон, Гейне, Верх[арн], Лек[онт], арм[янин], финны, Плудон).

7—9. «Проза» (ист[ория] лит[ературы], лит[ературная] критика, и пр.).

10. Поэмы.

Далее на том же листе Блок набросал более подробный план VII—IX томов Собрания сочинений, примерно распределив свою «прозу» по особым разделам и циклам. Приводим текст этой записи (в угловые скобки заключено зачеркнутое Блоком):

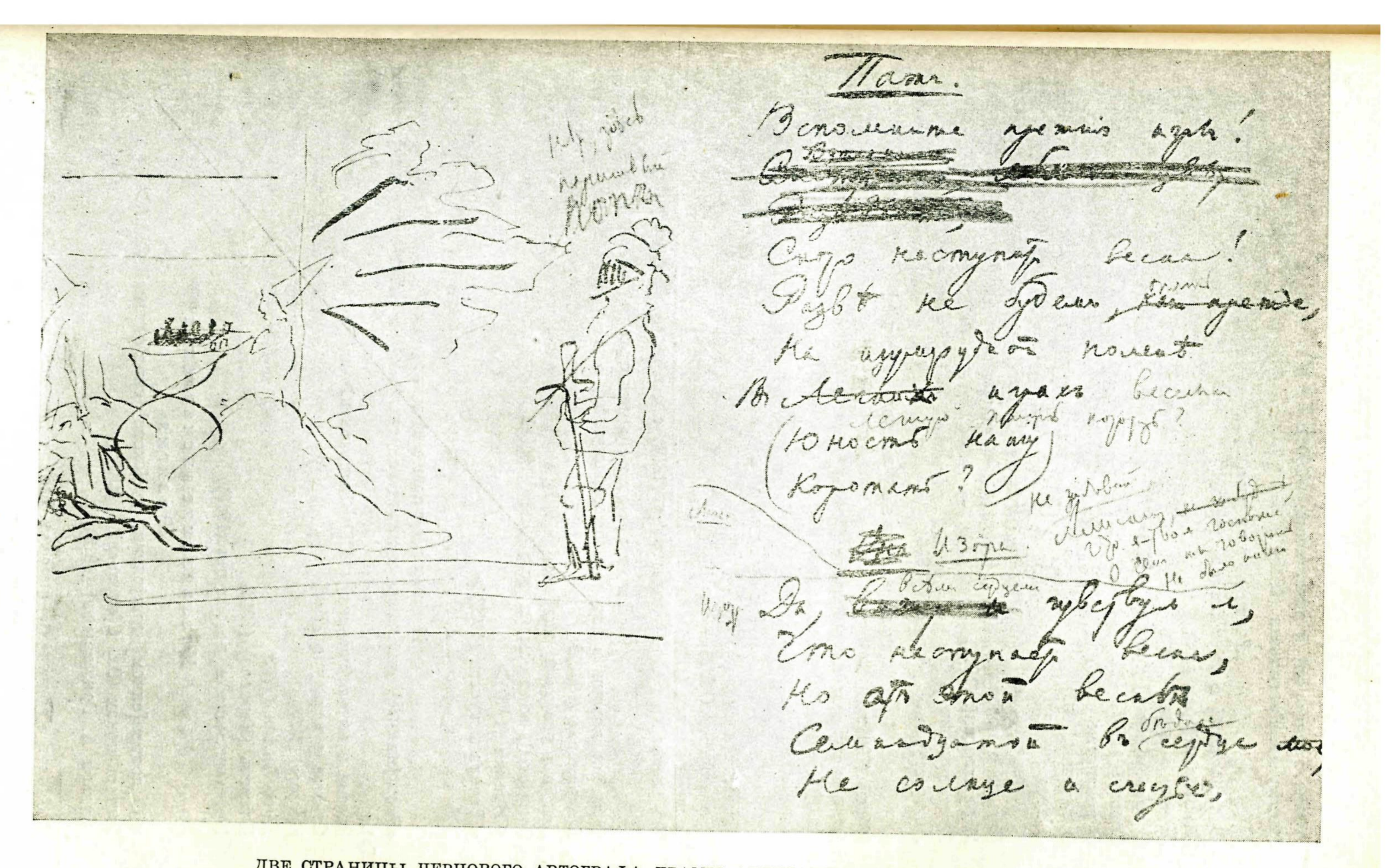
Ист[ория] лит[ературы]

Болотов и Новиков (1905)

Грибоедов (1905)

---

* Слова: «П[есня] С[удьбы]и др.» вписаны Блоком поверх строки.— *Вл. О.*



ДВЕ СТРАНИЦЫ ЧЕРНОВОГО АВТОГРАФА ДРАМЫ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «РОЗА И КРЕСТ»
Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

Поэзия загов[оров] и закл[инаний] (1906).
Судьба Ап. Григорьева (1915)

Литер[атурная] критика

Весел[овский] о Жук[овском] (1905)
Некотор[ые] рецензии
Педант о поэте (1906)
О соврем[енной] критике (1907)
Сологуб (1907)
О реалистах (1907)
О лирике (1907)
О драме (1907)
<Лит[ературные] итоги (1907) Æ>
Письма о поэзии (1908)
Мережковский (1909)
Противоречия (1910)
Литер[атурный] разговор (1910)

Иностран[ная] литерат[ура]

Ибсен (1908)
Об одн[ой] стар[инной] пьесе (Грильп[арцер]) (1908)
От Ибс[ена] к Стриндб[ергу] (1912)
Памяти Авг. Стриндб[ерга] (1912)

Искусство и техника

<Краски и слова (1905)>
Три вопроса (1908) — ?
Душа писателя (1909)
Иск[усство] и газета (политика) * (1912) с отв[етом] Ф[илософо]ву

«Лирич[еские]» статьи

О любви, поэзии [и государственной службе]
Безвременье (1906)?
Девушка роз[овой] кал[итки] (1907)
Вопр[осы], вопр[осы] и вопр[осы] (1908)?
<Ирония (1908)>
<Вечера искусств (1908)>
>О соврем[енном] сост[оянии] рус[ского] симв[олизма] (1910)>

Интелл[игенция] и народ**

«Религ[иозные] иск[ания]» и народ (передел[ано] из «Лит[ературных] итогов 1907»).
Россия и интелл[игенция] (1908) <исправить>
Стихия и культура (1908)
Ирония (1908)
Дитя Гоголя (1909)
Пламень (Карпова) (1913)
Интеллигенция и революция (1918)

Итальянские впечатления***

«Религия»

<О соврем[енном] сост[оянии] рус[ского] симв[олизма] (1910)>
Рыцарь-монах (Вл. С[оловьев]) (1910)
Судьба А. Григ[орьева] (1915)

---

* Слово: «(политика)» вписано Блоком поверх строки.— *Вл. О.*

** Варианты этого заглавия, зачеркнутые Блоком: «Народ и поэзия» и «Художник и Народ».— *Вл. О.*

*** Неоконченная книга «Молнии искусства».— *Вл. О.*

Некрологи и памятки

? Бакунин (1907)
Юбилей Толстого (1908)
Коммиссарж[евская] (1910)
Врубель (1910)
<Бравич (1912)>

Театр

О театре (1908)

Совершенно очевидно, что это еще не план, а только предварительная и черновая наметка плана. Это видно, между прочим, из того, что Блок сомневался относительно ряда статей, включать ли их в Собрание сочинений (таковы, например, статьи: «Три вопроса», «Безвременье», «Вопросы, вопросы и вопросы», «Бакунин», отмеченные в плане вопросительным знаком); видно это также и из того, что для некоторых статей Блок не нашел в своем плане определенного места (так, например, «Судьба Аполлона Григорьева» включена им и в отдел «История литературы» и в отдел «Религия»; также диалог «О любви, поэзии и государственной службе» внесен и в IV том, на ряду с другими драматическими произведениями, и в цикл «Лирических статей»). В каком именно порядке предполагал Блок разместить свои статейные циклы внутри трех томов (VII—IX), отведенных им для «прозы», также остается неизвестным. Не говорю уже о том, что в плане учтены далеко не все статьи Блока, а только избранные, — и при этом избранные из числа тех, которые были написаны до 1918 г.; таким образом, в плане не учтены такие центральные для Блока произведения, как «Катилина», «Крушение гуманизма», «Без божества, без вдохновенья», «О назначении поэта» и длинный ряд других, написанных в 1918—1921 гг., когда работа Блока в области «прозы» была наиболее интенсивной. Самый критерий отбора статей, принятый Блоком для прижизненного Собрания сочинений, естественно, теряет свою обязательность в отношении издания посмертного. И, наконец, совершенно неоправданное выделение поэм в заключительный X том (после «Театра», переводов и «прозы») свидетельствует о том, что план, набросанный Блоком в декабре 1917 г., является всего лишь самым первоначальным, черновым, и что строить по этому плану посмертное Собрание сочинений без каких бы то ни было отступлений было бы совершенно излишним педантизмом.

Издательство «Алконост», вторично приступив к выпуску Собрания сочинений Блока, естественно, вынуждено было внести в этот план существенные коррективы. Судить об этих коррективах мы можем только отчасти — по тем семи томам (из предполагавшихся десяти), которые вышли в свет в течение 1923 г. (часть тиража, в связи с ликвидацией издательства «Алконост», вышла под маркой издательства «Эпоха»).

Из вышедших в свет семи томов I, II и III томы заключали в себе три книги «Стихотворений» — в их «каноническом» составе, оформившемся в последних авторских изданиях (1922, 1919 и 1921).

В том IV, озаглавленный: «Поэмы. Стихотворения. Проза (1907—1921)», вошли: «Двенадцать», «Скифы», «Последние стихотворения» (З. Гиппиус; М. И. Б.; Л. А. Д.; В альбом Пушкинского Дома), «Возмездие» (перепечатка отдельного издания поэмы 1922 г.) и три произведения полубеллетристического характера: «Сказка о той, которая не поймет ее», «Исповедь язычника» и «Ни сны, ни явь».

В том V («Театр») вошли: «Балаганчик», «Король на площади», «О любви, поэзии и государственной службе», «Незнакомка», «Песня Судьбы», «Роза и Крест» (с примечаниями Блока, помещенными в сборнике «Театр» 1916 г. и исключенными из издания 1918 г.) и «Рамзес» (по тексту отдельного издания 1921 г.).

В томе VII («Статьи. Книга первая. 1906—1921») были объединены циклы: «Лирические статьи» (в том составе, который был намечен Блоком в его плане

1917 г., за исключением диалога «О любви, поэзии и государственной службе»), «Россия и интеллигенция» (состав отдельного издания с прибавлением статьи «Горький о Мессине»), «Молнии искусства» (неоконченная книга «Итальянских впечатлений») и «О назначении поэта» (в составе восьми статей: «О современном состоянии русского символизма», «Памяти Врубеля», «Рыцарь-монах», «Судьба Аполлона Григорьева», «Катилина», «Владимир Соловьев и наши дни», «Крушение гуманизма» и «О назначении поэта»).

В томе IX («Статьи. Книга третья. 1907—1921»), озаглавленном: «О театре», были собраны статьи, рецензии и заметки Блока по вопросам театра, в подавляющем большинстве неопубликованные при жизни Блока и не учтенные им в плане Собрания сочинений (вместе с тем, в IX том были включены некрологические статьи о Коммиссаржевской и Бравиче, предназначавшиеся Блоком, как это видно из его плана, для специального цикла «Некрологи и памятки»).

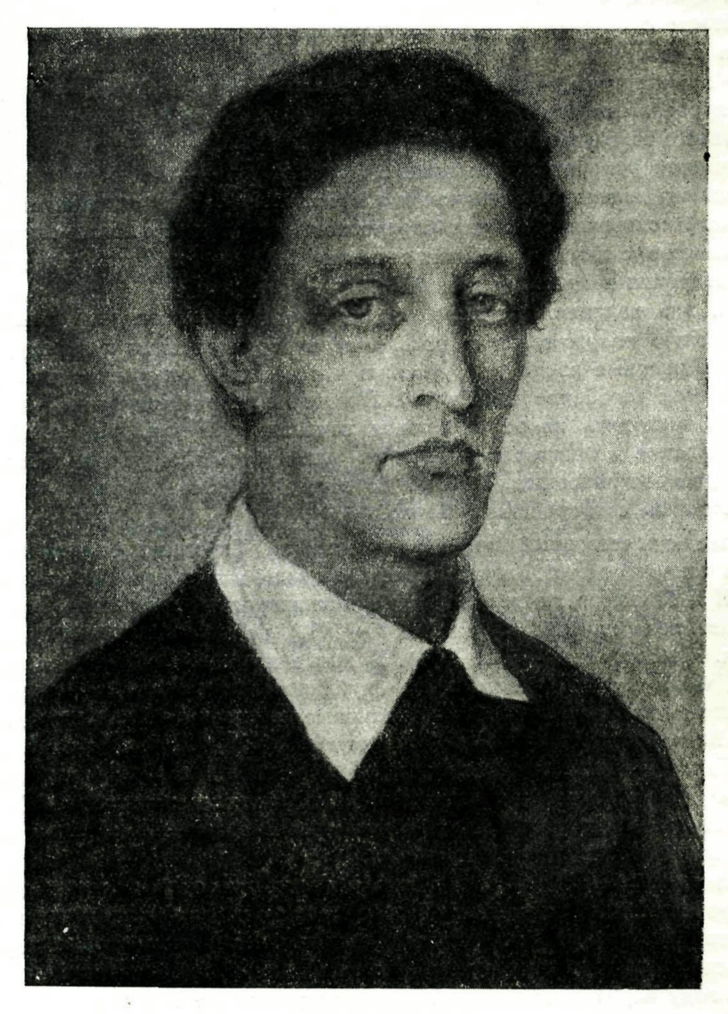
В не вышедшем в свет томе VI, нужно думать, предполагалось объединить драматические и стиховые переводы Блока (размещать их в двух томах, как намечал это в своем плане Блок, не представляется целесообразным в виду слишком незначительного размера того и другого материала), а в томах VIII и X — остальные статьи.

Таким образом, в ряде случаев издательство «Алконост» отступило от блоковского плана и, нужно сказать, не всегда удачно. Прежде всего неясным остается самый тип издания — полное ли это собрание сочинений Блока или собрание избранных его произведений, и если избранных, то по какому принципу? С одной стороны, в издание были включены статьи, рецензии и заметки Блока, оставшиеся неопубликованными при жизни автора и определенно не предназначавшиеся им не только к помещению в Собрание сочинений, но и вообще к печати; таковы, к примеру, многие рецензии Блока о пьесах, написанные для Литературно-театральной комиссии государственных театров, репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса и комиссии «Исторических картин», представляющие зачастую проблематический интерес и уместные только в исчерпывающе полном Собрании сочинений. С другой стороны, в издании не были помещены (и, как видно, не намечались к включению) все художественные произведения Блока (и, в первую очередь, многие сотни стихотворений), оставшиеся за пределами I, II и III томов в их «каноническом» составе (в их числе и отдельно изданные самим Блоком циклы «Отроческие стихи» и «За гранью прошлых дней»); не говорю уже ни о стихах, напечатанных в журналах, газетах и альманахах, но не собранных Блоком в книгу, ни о стихах, исключенных Блоком из его трехтомника в последнем издании, ни — тем более — о стихах, оставшихся вообще неизданными.

Все это свидетельствует о несерьезности и торопливости, с которыми издатели первого Собрания сочинений Блока приступили к своему делу. Плохо продуманное и еще хуже организованное издание это, даже если бы оно и было закончено, является безусловной неудачей. В самом деле: жертвовать несобранными и неизданными стихами Блока, неопубликованными фрагментами «Возмездия», набросками неоконченных драм и прочим высокоценным материалом — ради театральных рецензий и заметок, представляющих неизмеримо меньший интерес в издании, не претендующем на исчерпывающую полноту, — вряд ли имело смысл. На совести редакторов издания остается также произвольное и зачастую ничем не оправданное перераспределение статей Блока по циклам, в отступление от намеченного самим поэтом плана, в известной мере вполне обязательного. Так, например, вряд ли следовало «дополнять» цикл «Россия и интеллигенция», дважды изданный самим Блоком в одном и том же составе, статьей «Горький о Мессине»; вряд ли следовало переносить статьи о Коммиссаржевской, Врубеле и Бравиче в другие отделы, когда сам Блок в своем плане Собрания сочинений объединил их вместе с другими однородными по жанру статьями в особый цикл «Некрологи и памятки»; вряд ли следовало, наконец, группировать разновременные

и по существу разные статьи под не отвечающим их содержанию (и, кстати, даже не упомянутым Блоком в его плане) заголовком «О назначении поэта» (особенно неоправданно звучит этот заголовок в отношении таких статей, как «Катилина» и «Крушение гуманизма»).

В издании «Алконоста» — «Эпохи» нет даже краткого предисловия, в котором были бы изложены принципы, положенные в его основу. Редакционная «аппаратура» издания сводится к двухстраничным примечаниям узко-библиографического характера, помещенным в VII и IX томах (примечания эти даже и в своих более чем ограниченных масштабах неполны и не всегда верны).



АЛЕКСАНДР БЛОК
Портрет Т. Гиппиус. Карандаш. 1906 г.
Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

В отношении чистоты блоковского текста это издание также не может считаться сколько-нибудь удовлетворительным; никакой текстологической работы редакторами его проведено не было, хотя в их распоряжении и находился богатейший рукописный фонд Блока. Больше того. Условия печатания в заграничных типографиях, спешность выпуска и необеспеченность авторитетной редактурой обусловили крайне небрежную корректуру издания. Не только ни о какой про-

верке печатных текстов по рукописям не приходится говорить в данном случае, но и при механической перепечатке текстов предыдущих изданий были допущены грубейшие ошибки, — так что и в этом отношении берлинское издание во многом уступает предыдущим изданиям, подготовленным и прокорректированным самим Блоком, и является, быть может, наиболее засоренным из всех.

Не имеет смысла входить во все детали, характеризующие более чем низкий текстологический уровень этого издания. В качестве примера можно указать, что слова «черный», «желтый», «пришел», «счет» и т. д. везде, во всех семи томах, напечатаны с ошибками орфографического порядка: чорный, жолтый, пришол, счот и т. д.

Также и те тексты, что печатались в берлинском издании по рукописям, изобилуют грубейшими искажениями и пропусками. Приведем один лишь пример: в отзыве о пьесе И. Калугина «Vos eos esse», напечатанном в IX томе по беловой, абсолютно четкой рукописи, пропущено 16 строк типографского набора[2].

Этот пример далеко не единичен и в известной мере характеризует все издание в целом. Анонимная редакция берлинского издания проявила также крайне слабое знакомство с первопечатными текстами Блока, принимала в ряде случаев неверные датировки и пр. тому подобное.

Однако, это издание, несмотря на все его крупнейшие недочеты, сыграло все же известную положительную роль в деле популяризации литературного наследия Блока, впервые введя в научный и читательский оборот ряд неизданных статей и заметок (особенно в IX томе). В течение долгого времени — до 1932 г., когда начало выходить новое «Собрание сочинений Александра Блока», — незавершенное издание «Алконоста» — «Эпохи» оставалось все же наиболее полным и наиболее распространенным. Именно по этому изданию широкая читательская масса знакомилась с творчеством Блока.

Наиболее существенный пробел берлинского Собрания сочинений — отсутствие в нем стихотворений Блока, не включенных им в последние прижизненные издания I, II и III томов, но в свое время появлявшихся в печати, — был восполнен через два года книгой: «Стихи (1898 — 1921), не вошедшие в собрания сочинений» (изд. «Петроград», Л.-М., 1925). В книге этой, вышедшей под редакцией Л. Д. Блок, были сосредоточены стихи, опубликованные Блоком в периодической печати и частью включавшиеся им в различные издания I, II и III томов «Стихотворений». Всего в книгу вошло 235 стихотворений, расположенных в хронологическом порядке — по годам написания, от 1898 до 1921 г. Особо выделены были «Стихи для детей» (девять стихотворений). Стихи из сборников «Отроческие стихи» и «За гранью прошлых дней» были соответствующим образом распределены по хронологическим отделам.

В предисловии Л. Д. Блок сказано: «Хронологический порядок расположения стихотворений принят следующий: стихотворения, подвергавшиеся незначительному исправлению, отнесены к году написания, при чем вторая дата указывает год исправления; стихотворения, изменившие свой облик после переделки, отнесены к году переделки; здесь вторая дата указывает год написания первоначальной редакции». Принцип этот в целом нельзя признать правильным. При таком распределении к 1918 г. (когда Блок особенно интенсивно занимался переработкой своих ранних стихотворений для пятого издания I тома и для сборника «За гранью прошлых дней») оказался отнесенным ряд юношеских стихотворений, всецело — и по духу, и по содержанию, и по манере выполнения — связанных с циклами «Ante lucem» и «Стихи о Прекрасной Даме». Думается, что вторая дата, указывающая на время переработки того или иного стихотворения, явилась бы и в данном случае вполне достаточным вмешательством редактора, тем более что и сам Блок постоянно относил свои стихи, несмотря на все, порою кардинальные, позднейшие переработки, ко времени написания. Да и критерий «значительности» или «незначительности» того или иного исправления сам по себе достаточно зыбок.

Работа редактора этой книги отличается большой тщательностью, хотя редактор и допустил ошибку принципиального порядка, печатая стихотворения в ряде случаев не в окончательных печатных редакциях (авторизованных), а в рукописных.

Поэтому многие поправки, внесенные Блоком в текст стихотворений при подготовке их к печати или в корректуре, в тексте сборника 1925 г. оказались неучтенными. В ряде случаев в сборнике 1925 г. оставлены заглавия и эпиграфы, снятые Блоком в печати, и, обратно, опущены заглавия, имеющиеся в печатном тексте.

Кроме того, в сборнике 1925 г. было допущено несколько фактических ошибок: было включено стихотворение «Я не предал белое знамя», введенное Блоком в третье издание III тома[3]; в то же время были пропущены два стихотворения, помещенные в сборнике «Седое Утро», но не вошедшие в третье издание III тома («Распушилась, раскачнулась» и «Милая девушка, что ты колдуешь?»), и два стихотворения («Мы были вместе, помню я» и «В ночи, исполненной грозою»), напечатанные в «Московском Альманахе» 1922 г. (публикация самого Блока, появившаяся посмертно).

Никаких примечаний, даже библиографического порядка, в сборнике 1925 г. не было.

Прямым и естественным дополнением к этому сборнику служит вышедшая годом позже книга «Неизданные стихотворения 1897—1919 гг.» (изд. «Жизнь искусства», Л., 1926). Здесь были впервые собраны стихи, неопубликованные при жизни Блока и извлеченные, главным образом, из его десяти рукописных тетрадей. Кроме того, редактором были использованы (далеко не полностью) черновики стихов, дневники, записные книжки и некоторые письма Блока, а также были просмотрены книги из его библиотеки (просмотр этот позволил обнаружить в XXIV томе Полного собрания сочинений А. Ф. Писемского четверостишие «На юге Франции далекой», не вошедшее в рукописные тетради Блока[4].

Всего в книгу вошло 195 стихотворений и 75 набросков, и этим в основном был исчерпан фонд неизданных законченных стихотворений Блока, хотя кое-что в книге и пропущено. Не было включено в сборник несколько стихотворений, находящихся в рукописи раннего дневника Блока (1901—1902 гг.) и отсутствующих в рукописных тетрадях, — на том основании, что они «понятны только в контексте этого дневника» и что «опубликованию их еще не пришло время». Эта аргументация неубедительна, в чем читатель легко может убедиться, обратившись к «контексту дневника», впервые публикуемого в настоящем томе «Литературного Наследства».

Наброски и отрывки Блока были использованы в этой книжке только в очень незначительной мере: «Не желая загружать текста мелкими вариантами и слишком сырыми набросками, — сообщал редактор, — мы печатаем только цельные, вполне законченные стихотворения и более или менее оформленные наброски, оставляя в стороне варианты и разночтения. Таким образом, все стихотворения даются в последней редакции. Исключения — единичны, и мы их допускаем только в особенно характерных случаях».

Задача редактора была исключительно публикаторская («история текста... в этом издании остается вне поля нашего внимания»), и эта задача была выполнена им удовлетворительно, если не считать отдельных ошибок и недомолвок. Впрочем, самое понятие «неизданное стихотворение» редактор толковал слишком широко, включив в сборник около двадцати первоначальных рукописных редакций стихотворений, в переработанном виде напечатанных самим Блоком. Строго говоря, место их — среди вариантов, а не среди «неизданных стихотворений». Таковы, например, «Муза в уборе весны молодой», «В ночной тиши, когда уснет тревога», «Прощаясь с днем, последний луч заката», «Река несла по ветру льдины», «Этюды песен Офелии», «Воспоминания», «Тогда мы вместе были», «Люблю я вечер...», «В этой дали бесконечной», «Пока спокойною стопою», «К Музе»,

«Ярким солнцем, синей далью», «О, не тебя люблю так пылко, так глубоко», «Хожу по камню старых плит», «В ночи туманной и росистой», «Мы — задумчивые внуки», «День мой тускл, мой вечер скуден» и ряд других в отделе «набросков». Все эти стихотворения в переработанном виде были напечатаны самим Блоком, частью вошли в сборник «За гранью прошлых дней» и в «Стихи, не вошедшие в собрания сочинений». Не следовало также включать в сборник «неизданных стихотворений» первоначальные редакции: «Есть в дикой роще, на краю оврага», «Офелия в цветах, в причудливом уборе» и «Мы были вместе, помню я», а также стихотворение «В ночи, исполненной грозою», напечатанные в журнале «Культура Театра», 1921, № 7—8 (цикл «Воспоминания о «Гамлете»), и в «Московском Альманахе» 1922 г. (обе публикации—посмертные, но подготовленные самим Блоком).

Встречаются в книге отдельные ошибки. Так, например, на стр. 112—113 напечатаны два «наброска» 1902 г.: «Глухая странность бытия» и «Исчерпать влажные мечты», между тем как это — одно цельное стихотворение, состоящее из трех строф (черновая рукопись в записной книжке 1902 г.). В разряд «набросков» отнесен ряд вполне законченных, но не совсем обработанных стихотворений (см., например, стр. 118 и 122). Набросок 1903 г. «Так жили поэты...», использованный Блоком через пять лет в стихотворении «Поэты», прочитан совершенно неправильно, порядок строф перепутан (сначала идет одиннадцатая строфа, за ней седьмая, восьмая, девятая; десятая пропущена; потом идут четвертая, пятая, шестая и третья строфы; вторая пропущена, и кончается текст первой строфой), так что весь набросок вконец обессмыслен[5]. Наброски 1918—1919 гг., относящиеся к одному замыслу — стихотворения «Русский бред», — разделены и напечатаны в разных местах (стр. 140 и 144).

Примечания редактора носят случайный характер и не полны. Не указано, например, что четверостишие «В этой мрачной гробнице» является переводом из Дж. Карпани. На стр. 88 к стихотворению 1901 г. «Посвящение» дан подзаголовок: «К непосланной книге Вл. Соловьеву», тогда как этого подзаголовка в рукописи нет, а есть две пометы: «Вл. Соловьев» и «К непосланной книге», при чем вторая помета относится к Л. Д. Менделеевой; следовательно, в стихотворении идет речь о книге Вл. Соловьева («Стихотворения», издание 1901 г.), которую Блок хотел подарить Л. Д. Менделеевой. В сентябре 1901 г. Блок не мог посылать Вл. Соловьеву свою книгу не только потому, что никакой книги у него в ту пору еще не было, но и потому, что Вл. Соловьев умер 31 июня 1900 г., за год до того, как было написано «Посвящение». Не указано, что отдельными образами и словосочетаниями стихотворения «Сплетались времена, сплетались страны» Блок воспользовался в позднейшем стихотворении «Мы шли на Лидо в час рассвета».

Значительный интерес представляет собою приложение к «Неизданным стихотворениям» — «Пометки Ал. Блока в тетрадях стихов», к сожалению, далеко не исчерпывающее весь материал этого рода.

В 1927 г. вышел том «Избранных стихотворений» Блока. В книгу вошли 168 стихотворений и поэмы «Соловьиный сад» и «Двенадцать». Стихотворения расположены по соответствующим отделам I, II и III томов Блока.

В предисловии редактор оговорил, что стихотворения печатаются им «по беловым спискам» из тетрадей Блока и что «именно этим и объясняются некоторые разночтения текста настоящего издания с обычными печатными текстами стихотворений А. Блока. Но, конечно, все позднейшие изменения, внесенные автором в то или иное стихотворение, нами принимались во внимание».

Трудно согласиться с такой установкой. Прежде всего, спрашивается, для чего вообще печатать стихи Блока, да еще в популярном, не полном издании, обязательно по рукописям, игнорируя авторизованные печатные тексты, отражающие во всех почти случаях (за очень редкими исключениями) последнюю стадию творческой работы Блока? Иное, конечно, дело, — проверка окончательного

печатного текста по рукописи и очистка его от случайных искажений — в тех случаях, когда возникают подозрения в аутентичности печатного текста.

Во-вторых, если принимать во внимание «позднейшие изменения», внесенные автором, как принято это в издании, то вообще, спрашивается, какой смысл следовать в таком случае рукописи?

И, наконец, заявление редактора само по себе неверно, потому что он не везде и не всегда принимал во внимание «позднейшие изменения». Так, например, стихотворение «Да. Так диктует вдохновенье» — из цикла «Ямбы» — напечатано им в первоначальной рукописной редакции (совпадающей с первопечатной газетной редакцией), без учета тех существенных изменений, которые Блок внес в текст этого стихотворения в отдельном издании цикла «Ямбы» и в третьем издании III тома.

О вышедшем в 1927 г. в Тифлисе сборнике «А. Блок. Неизданные стихи. История одного письма» сказано выше.

В 1929 г. в Государственном издательстве вышло однотомное Собрание сочинений Блока, под редакцией, со вступительной статьей и комментариями В. В. Гольцева (предисловие П. С. Когана). Издание это представляет собою сборник избранных произведений Блока (что, кстати, нигде в книге не оговорено); в книгу вошли далеко не все стихи из I, II, III томов (589 стихотворений из 766, составляющих трехтомник в его каноническом составе), «Двенадцать», «Скифы» и «Возмездие» и драматические произведения, за исключением диалога «О любви, поэзии и государственной службе» и «Рамзеса». Сверх трехтомника в книгу включены еще два стихотворения: «З. Гиппиус» и «В альбом Пушкинского Дома».

Однотомник этот заслуживает внимания уже по одному тому, что он явился первым комментированным изданием сочинений Блока, ставящим определенные текстологические задачи, основанным на критическом изучении рукописных и печатных текстов и дающим выбранные варианты.

В предисловии редактор писал, что, хотя его издание и «не претендует на академичность», тем не менее он «счел необходимым внести в него элемент критического анализа и постарался очистить тексты Блока, напечатанные в предыдущих собраниях далеко не исправно».

Мне уже приходилось давать в печати оценку текстологической и редакторской работы В. В. Гольцева[6]. Работа эта совершенно неудовлетворительна. Взяв на себя задачу очистить тексты Блока от многочисленных искажений и прямых ошибок, вкравшихся в посмертные издания, В. В. Гольцев с этой задачей не справился.

Возражения вызывает уже самый отбор материала. В предисловии сказано, что редактор следовал «каноническому» тексту последних прижизненных изданий I, II и III томов и «не счел возможным нарушить волю автора» в распределении материала. Между тем эту самую «волю автора» В. В. Гольцев нарушил самым бесцеремонным образом, изъяв из состава II и III томов «Ночную Фиалку», «Ее прибытие», «Соловьиный сад» и объединив их с «Двенадцатью», «Скифами» и «Возмездием» в особом отделе «Поэмы». Мотивировка этой перетасовки более чем странная; так, например, относительно «Ночной Фиалки» В. В. Гольцев пишет в примечании: «Мы включаем это произведение в число поэм, ибо оно стоит совершенно особняком от всех стихотворений II тома и построено, скорее, по типу поэмы». Между тем сам Блок считал «Ночную Фиалку» произведением, наиболее полно и отчетливо раскрывающим идейно-художественный смысл II тома «Стихотворений». Именно «Ночная Фиалка» и есть самая «суть» II тома, абсолютно от него неотделимая.

Утверждение редактора, что он следовал последним прижизненным изданиям I, II и III томов Блока, не верно: на стр. 63 его издания помещено стихотворение «Зайчик», исключенное Блоком из последнего издания II тома (было помещено во II томе. изд. 1916 г.). В ряде случаев выбор текстов произведен вообще непра-

вильно: поэма «Возмездие» напечатана по дефектному изданию «Алконоста» (1922), хотя В. В. Гольцев, имея доступ к рукописям Блока, без труда мог установить все ошибки этого издания; драматическая трилогия 1906 г. («Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка») и «Роза и Крест» напечатаны почему-то по мусагетовскому изданию «Театра» (1916), хотя В. В. Гольцеву безусловно известно было последнее авторское издание «Театра» (1918).

И уже совсем неоправданно звучит заявление В. В. Гольцева о том, что он следовал «воле автора», если обратиться к произведенному им сокращению текста трехтомника «Стихотворений», — сокращению, которое скорее можно назвать форменным разгромом. Выбор стихотворений поражает своей случайностью и неоправданностью; сокращения коснулись самых лучших, самых бесспорных стихов Блока, особенно во II и III томах (I том вообще представлен в однотомнике непропорционально широко). Особенно неоправданным является произведенное В. В. Гольцевым произвольное сокращение единоцелостных циклов, всегда подчиненных у Блока единому конструктивному замыслу. Так, например, цикл «Пляски смерти» напечатан в однотомнике без двух стихотворений; цикл «Жизнь моего приятеля» — также без двух заключительных стихотворений («Говорят черти» и «Говорит смерть»), являющихся вообще одними из самых лучших стихотворений Блока; из цикла «Черная кровь» напечатаны только три стихотворения (из девяти) и т. д.

Но все это — еще полбеды. Гораздо печальнее то, что самые тексты Блока напечатаны в однотомнике крайне неисправно. В предисловии В. В. Гольцев совершенно справедливо охарактеризовал берлинское Собрание сочинений как наиболее распространенное, но и наиболее небрежное, приведя ряд примеров грубого искажения текста в этом коммерческом, наспех осуществленном и выпущенном без авторитетной редактуры издании (вместо «зловонными дворами» там было напечатано: «зловонными д в о р ц а м и», вместо «на недвижном скакуне» — «на п о д в и ж н о м скакуне», в стихотворении «Тени на стене» в одном стихе было пропущено одно слово и т. д.).

Между тем текст однотомника засорен в неизмеримо бóльшей мере, нежели текст берлинского Собрания сочинений. Не буду перечислять все случаи грубейшего искажения текста в однотомнике, возможно, что часть их — случайного, типографского происхождения. Однако, самое их количество свидетельствует о крайней небрежности редактора. Для примера укажу только, что В. В. Гольцев, справедливо возмутившийся пропуском одного с л о в а в берлинском Собрании сочинений, сам пропустил в поэме «Возмездие» целый с т и х («Для божьей тверди невозможный» — вступление во II главу, стих 95-й). А в стихотворении «Твое лицо мне так знакомо», на стр. 68 однотомника, читаем такую бессмыслицу:

Я подошел — ты отошла,
Я приближался — ты сидела,
Спустившись к речке, и запела...

тогда как у Блока сказано:

Я приближался — ты сидела,
Я подошел — ты отошла,
Спустилась к речке и запела...

Что касается вариантов, приведенных редактором в примечаниях к стихам и поэмам, то они ограничиваются только цельными строфами, зачеркнутыми в беловых рукописях и не вошедшими в печатные редакции (черновики Блока при этом вообще не принимались в расчет). Но и эта скромная публикаторская задача, поставленная редактором — познакомить читателя с неопубликованными строфами Блока, — выполнена им неудовлетворительно: приведя зачастую второстепенное, В. В. Гольцев пропустил важное. Так, например, пропущена почему-то строфа,

зачеркнутая в рукописи стихотворения «Сытые», написанного по поводу знаменитых октябрьских забастовок 1905 г. в Петербурге:

Но, потеряв свое приволье,
Они питают рабский страх,—
И вот — бичуют своеволье
В холодных и пустых домах.

Также не приведен замечательный вариант последней строфы стихотворения «Я ухо приложил к земле», являющегося откликом Блока на крушение революции 1905 г. и наступившую вслед за ним полосу реакции и в рукописи озаглавленного «Рабочему» (что также не отмечено редактором однотомника). Вот этот вариант:

Взойдет и всколосится новь
И по весне для новой нови
Прольем ковши их жирной крови,
Чтоб зрела новая любовь.

Нужно думать, что этот вариант в свое время не увидел света в силу цензурных условий,—тем больший интерес представляет он для читателя и исследователя.

18 I/4 97.
Артистами частнаго Шахматовскаго театра и других труппъ представлено будетъ
I.
La grammaire
Comédie-vaudeville en un acte par E. Labiche
II
Споръ древних греческих философовъ об изящном
Драматическая сцена въ стихахъ
К. П. Пруткова
Дѣйствие — близъ Аѳинъ.
НАЧАЛО ВЪ 8 [восемь]
ЧАСОВЪ [вечера].
Порядокъ спектакля по афишѣ

АФИША ЛЮБИТЕЛЬСКОГО СПЕКТАКЛЯ В ШАХМАТОВЕ, НАПИСАННАЯ АЛЕКСАНДРОМ БЛОКОМ, С ЕГО ВИНЬЕТКОЙ, 1897 г.
Собрание М. А. Бекетовой, Ленинград

Приводя (на стр. 314—315) вариант поэмы «Возмездие», В. В. Гольцев почему-то пропускает 12 зачеркнутых Блоком стихов (после 288-го стиха печатного текста) и много других, к тому же опубликованных еще за год до появления однотомника.

Я ограничиваюсь здесь только этими примерами, ибо перечисление всех пропусков, допущенных В. В. Гольцевым в этой части его работы, заняло бы непомерно много места.

Нужно добавить, что и с печатными текстами Блока редактор однотомника проявил довольно слабое знакомство. Так, например, ему было неизвестно, повидимому, что выпущенная в последней редакции стихотворения «Седое утро» строфа *«Любила, барин, я тебя»* входила в альманашный текст стихотворения (альманах «Сирин», II, 1914). Также, приводя на стр. 309 «неизвестные» строфы и варианты стихотворения «Россия», В. В. Гольцев не указывает, что эта расширенная редакция была опубликована самим Блоком в журнале «Новое Слово», 1910, № 1. К этому остается прибавить, что в ряде случаев варианты приведены с ошибками; так, например, строфа, зачеркнутая Блоком в рукописи стихотворения «Флоренция», приводится В. В. Гольцевым в такой редакции:

В Palazzo Vecchio впуская
Своих чиновников стада,
Ты, как блудница, словно девка площадная,
Вся обнажилась без стыда.

Между тем в рукописи Блока третий стих этой строфы имеется в **двух вариантах**: «Ты, словно девка площадная» и «Ты, как блудница площадная», и «контаминировать» их в один стих не следовало.

В общем, первый опыт популярного однотомного издания сочинений Блока нужно признать совершенно неудачным. Однотомник, редактированный В. В. Гольцевым, не только не отменил собою предыдущих изданий, но уступал им во многих отношениях, что не помешало, впрочем, Государственному издательству переиздать его через два года — в 1931 г.

В 1929 г. под редакцией, с послесловием и примечаниями В. В. Гольцева в серии «Дешевая библиотека классиков» (Государственное издательство) вышла маленькая книжка «Избранный Блок. Гражданские мотивы. Двенадцать. Скифы» (отдел «Гражданские мотивы» состоял из 19 стихотворений). Книжка выдержала еще два издания — второе в 1929 г. и третье в 1930 г.

Третьей текстологической и редакционной работой В. В. Гольцева по Блоку была подготовка к печати сборника «Александр Блок. О литературе», редакция, вступительная статья и комментарии В. В. Гольцева, предисловие П. С. Когана. Изд. «Федерация», М., 1931. В этот сборник вошли избранные статьи Блока, числом двадцать одна, по вопросам литературы и искусства. Из них четыре статьи были напечатаны в VII и IX томах берлинского Собрания сочинений («О современном состоянии русского символизма», «Крушение гуманизма», «О романтизме» и «О назначении поэта»), одна — в сборнике «Современная литература», Л., 1925 («Без божества, без вдохновенья»); остальные шестнадцать статей были перепечатаны из старых журналов и газет.

Так, если подвести итоги тому, что было сделано по части опубликования литературного наследия Блока к 1931 г.,— за десять лет, прошедшие со дня его смерти,— приходится признать, что итоги эти весьма неутешительны: сделано было очень немного, а то немногое, что было сделано,— далеко от совершенства.

Положение резко изменилось в 1932 г., когда появились первые томы нового «Собрания сочинений Александра Блока». Издание это, предпринятое в ознаменование пятидесятой годовщины рождения и десятой годовщины смерти поэта (29 ноября 1930 г. и 7 августа 1931 г.) «Издательством писателей в Ленинграде», было продолжено (с 1936 г., в связи с ликвидацией «Издательства писателей») издательством «Советский писатель» и еще не завершено. В 1932 г. вышли в свет

пять томов (I, II, III, IV и VII), в 1933 г. — два тома (V и VI), в 1934 г.—один (XI), в 1935 г. — также один (X) и в 1936 г. — три (VIII, IX и XII).

Первые семь томов этого издания (I—VII) вышли под редакцией Иванова-Разумника, остальные пять (VIII—XII) — под моей редакцией.

В дальнейшем я буду говорить только о первых семи томах, а томов VIII—XII коснусь лишь в порядке самой краткой информации, не имея возможности, естественно, входить в оценку собственной работы.

Издание это, далеко не безупречное, с целым рядом существенных недочетов (о них — ниже), все же не может итти ни в какое сравнение со всеми предыдущими ни по полноте, ни по качеству проделанной редакторами работы. По существу, в этом издании литературное наследство Блока впервые опубликовано научно, на основе опыта современной текстологии. Как всякое первое фундаментальное издание, и это было выполнено, может быть, не всегда удачно, но, тем не менее, необходимо отметить большую и плодотворную работу редакторов первых семи томов Собрания сочинений по восстановлению блоковских текстов в наиболее полном и наиболее чистом виде.

Это издание с самого начала было задумано, как полное собрание художественных, критических и публицистических произведений Блока, в том числе и переводов его — стихотворных и драматических. Не предполагалось включать в Собрание только переводы в прозе, а также дневники, записные книжки и письма Блока (впоследствии в отношении дневников и записных книжек это ограничение было отменено).

В обширном предисловии «От издательства», предпосланном I тому, изложены редакционные принципы, положенные в основу Собрания сочинений, и приведен общий план издания.

Отказавшись от «академического» построения издания, требующего «единственно-научного — хронологического — порядка расположения сочинений», издательство остановилось на «тематическом» принципе, основываясь, главным образом, на приведенном выше плане Собрания сочинений, разработанном самим Блоком в декабре 1917 г.,— конечно, уточнив и упорядочив его соответственным образом.

Согласно принятому «тематическому» принципу, материал в томах Собрания сочинений был расположен по жанрам (лирика, эпос, драма, статьи), при чем статьи, в свою очередь, было предположено распределить по тематическим циклам, отчасти соответствующим тем, которые наметил сам Блок в своем плане.

Не считая возможным отказаться от «канонического, закрепленного волею автора», строения трех книг «Стихотворений» Блока в их последних прижизненных изданиях, издательство решило точно повторить их содержание в первых трех томах Собрания сочинений. Все остальные стихи, как напечатанные самим Блоком, но не включенные им в состав его трехтомника, так и опубликованные посмертно (и в некоторой части вообще оставшиеся неизданными), заняли IV том. В V томе были помещены поэмы: «Двенадцать», «Скифы» и «Возмездие» («Ночная Фиалка», «Ее прибытие» и «Соловьиный сад» не были перенесены сюда, дабы «не нарушать каноничности содержания первых трех томов»). В томе VI были сосредоточены оригинальные драматические произведения Блока, а в томе VII — его переводы, драматические и стихотворные.

В остальных пяти томах (VIII—XII) было предположено разместить «прозу» Блока, что и было выполнено новой редакцией Собрания сочинений с некоторыми отступлениями от первоначально намеченного плана (о мотивах этих отступлений — ниже).

План этот не вызывает сколько-нибудь существенных возражений, поскольку приходится считаться, во-первых, со строением блоковских сборников, закрепленным авторской волей в их последних изданиях, и, во-вторых, с планом Собрания сочинений, намеченным самим Блоком. Разбить внутреннюю стройность и

единство сборников Блока и перетасовать заново его произведения в строго хронологической последовательности целесообразно, пожалуй, только в академическом издании его сочинений — абсолютно полном и снабженном исчерпывающим редакционным аппаратом.

Самым большим и наиболее досадным недостатком нового Собрания сочинений является отсутствие в нем надлежащего текстологического и общего комментария, без которого оно лишается необходимого «ключа» и не может в полной мере служить целям изучения и популяризации творчества Блока. При этом нужно сказать, что первоначально предполагалось дать такой комментарий, причем дать его в достаточно широком масштабе. Во всяком случае, в предисловии «От издательства» оговорено, что «подробная история текста всех стихотворений А. А. Блока, с приведением всех черновиков и всех вариантов, сама потребовала бы многих томов. Работа эта будет, конечно, произведена, когда придет ей время, для настоящего же издания решено было ограничиться не детальной историей текста, со всеми его вариантами, а историей каждого стихотворения, с приведением, однако, всех менявшихся автором строф — и даже строк, в том случае, если строки эти (порой даже и отдельные слова) представляют почему-либо особенное значение и особенный интерес. Но даже и при таких сознательно-ограниченных заданиях примечания к пяти томам стихотворений А. А. Блока занимают собою вторую часть каждого из этих томов. Отсылаем читателя к этим примечаниям, в которых изложены текстологические принципы издания; поэтому говорить о них здесь не будем» (том I, стр. 6—7).

Между тем примечаний этих в Собрании сочинений нет, и текстологическая работа редакторов осталась, таким образом, немотивированной; не говорю уже о том, что сводка вариантов и разночтений, хотя бы важнейших, имела бы огромное значение, и, разумеется, не только для исследователя, но и для всякого внимательного читателя. Благодаря отсутствию текстологического и общего комментария и это лучшее и самое полное Собрание сочинений Блока остается неполноценным.

Значительный интерес представляют «Приложения», которыми заканчивается каждый том. В первых трех томах эти «Приложения» составляют: предисловия и примечания Блока, помещенные в его стихотворных сборниках («Нечаянная Радость», «Земля в снегу») и в «Собрании стихотворений» 1911—1912 гг.; набросок предисловия к неосуществленному изданию I тома (1918); автокомментарий Блока к «Стихам о Прекрасной Даме» из дневника 1918 г. и некоторые другие ценные материалы.

Особенно ценны и богаты по материалу «Приложения» к томам V («Поэмы») и VI («Театр»). Здесь даны подробные описания черновых рукописей «Двенадцати», «Скифов» и «Возмездия»; приведены, за малым исключением, все встречающиеся в черновиках варианты и прослежена в общих чертах история создания этих произведений, т. е., по существу, дан именно тот комментарий, о котором сообщалось в предисловии «От издательства» и который, к сожалению, отсутствует в первых томах. Кроме того, в «Приложениях» к поэмам напечатаны выдержки из дневника и записных книжек Блока, носящие характер автокомментария к «Двенадцати», «Скифам» и «Возмездию»; так называемая «Записка о Двенадцати», составленная Блоком в апреле 1920 г., и ряд важных материалов, связанных с созданием «Возмездия»: «Материалы для поэмы», собиравшиеся Блоком в течение 1911—1913 гг. (конспективные заметки о прочитанных книгах, выписки, библиографические и хронологические замечания и т. д.; различные заметки Блока к «Возмездию» и планы поэмы; «Хронология поэмы «Возмездие»).

Точно так же в VI томе, в отделе «Приложения», приведены: предисловие Блока к сборнику «Лирические драмы» (1908); первая, черновая, редакция «Короля на площади»; 5-я картина «Песни Судьбы» (не вошедшая в печатный текст); примечания Блока к драме «Роза и Крест» (из сборника «Театр», изд. 1916 г.); извлечения из черновых рукописей «Розы и Креста» и из собранных Блоком «Матери-

АЛЕКСАНДР БЛОК
Портрет Д. Маркова. Карандаш. 1911 г.
Местонахождение оригинала неизвестно



алов к «Розе и Кресту» (планы, выписки, заметки, «Соображения и догадки о пьесе» и т. д.); примечание Блока к «Рамзесу» и план этой пьесы; и, наконец, чрезвычайно ценная сводка набросков и планов неосуществленных Блоком пьес («Дионис Гипперборейский», «О человеке, власть имеющем», «Нелепый человек», «Иисус», пьеса из жизни Франции в конце XII столетия, «Тристан», «Калита», «Изотта Малатеста», «Куликовская битва», «Лодка»). В «Приложениях» к VII тому помещены переводы в стихах из Гейне, редактированные Блоком в 1918—1921 гг. и более чем наполовину измененные и переработанные им.

Что касается первых трех томов Собрания сочинений, то о них, по существу, говорить нечего, так как состав их «является каноническим, повторяя закрепленное самим А. А. Блоком содержание трех книг его «Стихотворений». В основу установления текста настоящего издания принято то положение, что каноническим текстом считается последний прижизненный текст, корректуру которого правил сам автор. Установленный на основе такого положения текст сверен, кроме того, со всеми рукописными и печатными материалами каждого стихотворения» (редакционное примечание в томе IV, стр. 297).

Такая проверка позволила редакторам в отдельных случаях очистить тексты Блока от мелких, главным образом, пунктуационных, погрешностей. Впрочем, иногда редакторы, с моей точки зрения без достаточных оснований, отдавали предпочтение рукописному тексту перед печатным, не доверяя, повидимому, аутентичности последнего. Отдельные мелкие погрешности в тексте Собрания сочинений безусловно должны быть отнесены за счет типографических опечаток. В общем, по качеству текста I — III томы нового Собрания сочинений являются наилучшими из всех изданий стихотворных произведений Блока.

Стихотворения датированы в тексте, при чем принимались даты, указанные самим Блоком в составленном им «Хронологическом указателе стихотворений»

(именно так датировал Блок стихи в последнем прижизненном издании I тома и в сборнике «Седое Утро» [7]), — без учета дат первоначальных набросков и позднейших переработок того или иного стихотворения. Нужно думать, что эти даты предполагалось указать в примечаниях. Но в ряде случаев даты, проставленные в тексте, могли быть уточнены, чего, однако, не сделано.

Менее благополучен — как в отношении состава, так и по тексту — IV том, заключающий в себе следующие отделы: 1. «Отроческие стихи» (напечатаны по беловому автографу), 2. «За гранью прошлых дней» (напечатано по тексту сборника, изданного в 1919 г.), 3. «Стихотворения 1897—1921 гг.», как напечатанные либо самим Блоком, либо после его смерти, так и впервые публикуемые (напечатаны по беловым рукописям из десяти автографических тетрадей Блока и, частично, по черновикам из записных книжек и дневников и по отдельным автографам) — с двумя подотделами: «[Стихи] для детей» и «Шуточные стихотворения», 4. «Отрывки, наброски, варианты, незаконченные стихотворения 1898—1919 гг.» (для этого отдела были использованы записные книжки, дневники и папка черновых стихов).

Уже самое распределение стихотворений по отделам вызывает возражения. Во-первых, поскольку в самостоятельные отделы выделены циклы, подготовленные Блоком к печати в виде особых сборников («Отроческие стихи» и «За гранью прошлых дней»), целесообразнее было бы выделить также в особый отдел стихи, напечатанные Блоком в газетах, журналах и альманахах (и частично включавшиеся им в книги), а не смешивать их со стихами, самим Блоком не печатавшимися вовсе и опубликованными посмертно. Правда, в алфавитном указателе к IV тому стихи, не печатавшиеся Блоком, отмечены звездочкою, но выделение их в особый отдел, при дробности строения всего тома, было бы, во всяком случае, не лишним и дало бы читателю более отчетливое представление о составе книги.

Во-вторых, вызывает недоумение самое заглавие последнего (четвертого) отдела, объединяющее, на ряду с отрывками, набросками и незаконченными стихотворениями, также какие-то «варианты». В редакционном примечании к IV тому (стр. 298) сказано, что в этот отдел не вошли «те отрывки и наброски, которые являются черновиками и вариантами напечатанных в четырех томах настоящего издания стихотворений», поскольку «место этих вариантов — в истории этих стихотворений и в истории текста». Но почему же в таком случае для некоторых вариантов (правда, для очень немногих) сделано исключение? Так, например, помещенный на стр. 259 набросок «Мои грехи тяжеле бед» является первоначальным наброском стихотворения, начинающегося точно так же («Мои грехи тяжеле бед») и напечатанного в этом же IV томе на стр. 189 (ср. также набросок «Промчались годы, словно птицы» на стр. 273). Точно так же напечатанная на стр. 269 строфа «Лица закрыли купальницы», относящаяся к началу 1905 г., есть не что иное, как первоначальный набросок первой строфы стихотворения «Твари весенние», написанного 19 февраля 1905 г. и напечатанного во II томе Собрания сочинений. Наброски: «Весны веют, шумят и пылят» (стр. 272), «И снова на юг корабли уходили» и «Ноша сгибает нам плечи» (стр. 274) безусловно относятся к неоконченной поэме «Ее прибытие» (см. т. II, стр. 43—50). Четверостишие «И мы подымем их на вилы», вероятно, связано со стихотворением «Тропами тайными, ночными» (из цикла «Ямбы») [8].

Все это вдвойне досадно потому, что, поскольку текстологический комментарий к Собранию сочинений был отменен, в издание не вошел богатейший материал блоковских вариантов, представляющих не только узкий исследовательский интерес (варианты к некоторым стихотворениям достигают по своим размерам **десятка** вполне законченных строф, имеющих самостоятельное художественное значение), тогда как в отделе «Отрывков и набросков» помещены совершенно отрывочные записи буквально из одной, двух строчек, не дающие никакого связного чтения.

С другой стороны, некоторые наброски, помещенные в этом отделе, свободно

и без ущерба для дела можно было перенести в предыдущий третий отдел, разместить их среди законченных стихотворений, а не окружать сырыми и неудобочитаемыми фрагментами, среди которых они теряются. Таковы, например, совершенно законченное четверостишие «На юге Франции далекой» (стр. 243), или набросок «В твоей струе погиб обильный» (стр. 256), в котором три первые строфы дают связное чтение и только четвертая, заключительная, строфа не дописана, или четверостишие «Чудесно все, что узнаю» (стр. 285), или, наконец, «Как из сумрачной гавани» (стр. 288) — прекрасное и вполне оформленное восьмистишие [9].

Вместе с тем, в третий отдел IV тома не вошло несколько стихотворений Блока. Редакторам, повидимому, осталась неизвестной тифлисская публикация восьми стихотворений в сборнике «Неизданные стихи. История одного письма», 1927 г. [10]. Пропущено было также стихотворение «Лишь заискрится бархат небесный» (1905), опубликованное Б. А. Садовским в 1928 г. [11]. В подотдел «Шуточные стихотворения» не вошли два стихотворения из раннего дневника Блока (1902), тогда как другие неопубликованные стихи и наброски из этого дневника были напечатаны в IV томе. Следовало также включить в IV том две эпиграммы Блока, сообщенные в печати Г. И. Чулковым [12], и несколько шуточных стихотворений, написанных Блоком в сотрудничестве с другими лицами. Я указываю здесь только те стихотворения, которые были известны в печати до появления IV тома Собрания сочинений или должны были быть известны редакторам его по рукописям Блока, находившимся в их руках. Все эти стихотворения, с добавлением четырех найденных мною, вошли в «Дополнения к тт. I—IV», помещенные в XII томе Собрания сочинений (стр. 273—284).

Чтобы не возвращаться больше к вопросу о пропусках в Собрании сочинений, укажу здесь, что в «Приложениях» к VI тому, среди набросков и планов неосуществленных драматических произведений, в большинстве взятых из дневников и записных книжек Блока, почему-то не приведен план «драмы о фабричном возрождении России», к которой Блок, по собственным его словам, «подходил несколько лет». Довольно подробный план этот, имеющий значение первостепенного литературно-биографического документа, содержится в записной книжке Блока за 1915 г. и был в свое время опубликован [13].

Что касается текста стихотворений, помещенных в третьем отделе IV тома, то возражение вызывает принятый редакторами принцип установления окончательного текста в отношении стихов, печатавшихся самим Блоком. Редакторы, как правило, печатали их по беловым рукописям, игнорируя окончательные печатные редакции. Между тем в ряде случаев нет никаких оснований не доверять аутентичности печатного текста, правленного самим Блоком (к тому же, многие стихи сохранились в архиве Блока в вырезках из газет и журналов с внесенными рукой поэта поправками). Это же относится к остаткам типографического набора, условно названного Блоком «Набором Государственной типографии» (1918), — и здесь ряд текстов содержит разночтения сравнительно с рукописями.

В большинстве отличия печатного текста от рукописного незначительны и сводятся по преимуществу к выправлению пунктуации, разбивке стихотворения на строфы и т. д. Но в отдельных случаях отличия эти более существенны, как, например, в стихотворении «Мы не торопимся заране». Приводим слева рукописный текст, по которому стихотворение напечатано в IV томе (стр. 123), а справа — варианты по типографическому набору 1918 г., правленному рукою Блока (отличий пунктуационных не указываем):

| | |
|---|---|
| Ст. **3.** Уже милее светлых встреч | Уже милее п р е ж н и х встреч |
| Ст. **6.** Не будит наших разговоров | Не б у д е т наших разговоров |
| Ст. **11.** Твое волненье и молчанье | Твои волненья и молчанья |

В стихотворении «После битвы» (стр. 132) пятый стих напечатан по рукописи: «Взнеся мольбу к немому своду», а в печатном тексте он читается: «Взнеся х в а-

лу к немому своду». В стихотворении «Боец» (стр. 172) первый стих напечатан по рукописи: «Я облачаюсь перед битвой», а в печатном тексте он изменен: «Я облачился перед битвой». В стихотворении «Поет мой день, будя ответы» (стр. 190) первый стих в печати был изменен: «Горит мой день, будя ответы». В стихотворении «Ты пробуждалась утром рано» (стр. 202) аналогичные замены:

| | |
|---|---|
| **Ст. 8.** Тобой разломанных в бою | Тобой разбросанных в бою |
| **Ст. 12.** Смотрю в черты твои, сестра | Смотрю в глаза твои, сестра |

В стихотворении «Не могу тебя не звать» (стр. 207) пятый стих напечатан по рукописи: «Вся ты — буря и весна», тогда как в печатном тексте 1918 г. стоит: «Вся ты — бурная весна».

В ряде случаев опущены заглавия, под которыми стихи появились в печати и которые, естественно, должны быть сохранены в тексте, если редактор следует принципу последних редакций. Так, например, стихотворение «Новый блеск излило небо» было напечатано Блоком под заглавием «Отшельник», стихотворение «Я могуч и велик ворожбою» — под заглавием «Ворожба», стихотворение «Я один шепчу заклятья» — под заглавием «У дверей», стихотворение «Не было и нет во всей подлунной» — под заглавием «Королевна».

Значительно более серьезные ошибки допущены в V томе. Не касаясь мелочей, ограничиваюсь одним выразительным примером. Речь пойдет о поэме «Возмездие».

«Пролог» и I глава поэмы были напечатаны при жизни Блока один раз — в журнале «Русская Мысль», 1917, № 1. Этот окончательный текст Блок вклеил в тетрадь своих стихотворений за 1915—1916 гг. В Собрании сочинений «Пролог» и I глава печатаются по тексту «Русской Мысли», но почему-то с исправлением пунктуации по автографу (см. редакционное примечание — т. V, стр. 219). Между тем никаких пунктуационных изменений и поправок Блок в вырезку из «Русской Мысли», вклеенную в тетрадь 1915—1916 гг., не вносил (хотя и внес туда некоторые другие пометки). Следовательно, нужно думать, пунктуация журнального текста принадлежит Блоку, и отменять ее нет оснований.

Но в журнальной вырезке, вклеенной в тетрадь, есть одна довольно крупная купюра Блока, не учтенная почему-то редакторами V тома Собрания сочинений: Блок вычеркнул красным карандашом следующие четыре стиха (880—883 по счету I главы — см. V том, стр. 68):

А впрочем, как ни мерь, ни вешай,
Немного можешь ты постичь:
Всех к жизни брачной гонит леший,
Нужна кому-то эта дичь...

и соответствующим образом переправил следующий за этими 884-й стих (вместо: «*И* все пошло неотвратимо» — «*Но* все пошло неотвратимо»). Казалось бы, что эту купюру, внесенную Блоком в печатный текст, редактор, печатающий поэму в последней авторской редакции, должен был принять во внимание. Однако, как и во всех предыдущих изданиях «Возмездия», приведенное четверостишие сохранено в V томе Собрания сочинений.

Еще более разительный пример неправильного решения текстологической проблемы «Возмездия» являет так называемая «Вторая глава» поэмы в том виде, в каком она опубликована, опять-таки повторяя все предыдущие издания, в V томе Собрания сочинений. Нужно сказать, что здесь редакторы допустили очень грубые ошибки.

Прежде всего «Второй главы» поэмы «Возмездие», строго говоря, вообще не существует. В 1911 г. Блок написал только вступление к этой главе, а через десять лет, в 1921 г., вчерне набросал продолжение. Эти «Черновики продолже-

ния второй главы» неправомерно напечатаны в V томе Собрания сочинений в основном тексте поэмы, непосредственно вслед за «Вступлением». Место их, конечно, не здесь, а в «Приложениях», среди вариантов и набросков. Но это еще полбеды. Гораздо хуже то, как напечатано в V томе «Вступление».

Беловой рукописи этого вступления не существует; в бумагах Блока сохранился только первоначальный его черновик. Напечатано при жизни Блока «Вступление» было только один раз — в сборнике «Скрижаль» (1918) в составе 108 строк. Важно отметить, что именно этот печатный текст Блок предполагал переписать в тетрадь беловых автографов. В конце «Содержания» тетради за 1915—1916 гг. имеется помета Блока:

Не переписано: «Вступление ко II Главе «Возмездия» (108 строк). Март 1911 — Сборник «Скрижаль» 1918 г.

Совершенно очевидно, что текст сборника «Скрижаль» и есть последняя авторская редакция «Вступления» и что именно этот текст нужно принимать за основу, издавая поэму. Однако, во всех изданиях «Возмездия» (отдельная книга 1922 г., IV том берлинского Собрания сочинений и однотомник под редакцией В. В. Гольцева) текст «Скрижали» в расчет не принимался, и «Вступление» печаталось по черновой рукописи, при чем заключительное четверостишие черновика почему-то опускалось.

Этой странной традиции, к сожалению, последовали и редакторы V тома нового Собрания сочинений. Характерно, что в редакционном примечании



АЛЕКСАНДР БЛОК
Фотография 1916 г.
Частное собрание, Ленинград

к V тому (стр. 219), где точно указано, по какому тексту печатаются вошедшие в V том произведения, ничего не сказано только о «Вступлении» во II главу «Возмездия» — как будто этого «Вступления» в томе вообще не имеется. Путем сличения текста V тома с черновой рукописью и первоначальным текстом сборника «Скрижаль» устанавливается, что редакторы просто-напросто сконтаминировали текст черновика и текст «Скрижали», создав тем самым свою собственную, совершенно фантастическую редакцию «Вступления».

Как уже сказано выше, поэмы в новом Собрании сочинений, не в пример стихотворениям, сопровождены обширными текстологическими материалами, представляющими очень значительный интерес. К сожалению, в ряде случаев варианты, приведенные редакторами, обесценены неверным чтением автографов. Ограничусь двумя примерами.

На стр. 112-й V тома приведен первоначальный черновой текст первой главки «Двенадцати»; здесь мы находим такие стихи:

А это кто? Длинные волосы
Котелок
И говорит вполголоса:
— Ох, погибла Россия, Создатель!
Должно быть — писатель,
Вития —
Вряд ли пророк <?>

Вопросительный знак в угловых скобках поставлен здесь редакторами недаром: последний стих действительно прочитан неверно. Он читается так:

Врет, — не пророк.

Почерк Блока вообще разборчив, и в данном случае стих хотя и с некоторым трудом, но может быть прочитан совершенно точно. Так же неверно прочитаны черновики «Вступления» во II главу «Возмездия»: «У подворотни» вместо «У подворотен», «Вонзил над нами красный лик» вместо «Взносил над нами красный лик» и т. д. (стр. 202 и др.). А на стр. 203 приводятся черновые наброски одной из строф «Вступления», именно строфы:

Но в алых струйках за кормами
Уже грядущий день сиял,
И дремлющими вымпелами
Уж ветер утренний играл.

Редактор пишет: «В черновых набросках... особенный интерес представляет то обстоятельство, что вместо позднейшего Петра [I-го] здесь... является какой-то иностранный «барон»; вот зачеркнутые строки на листке 12:

Но за кормою барок сонных,
Казалось
Уже переливались
Рассвет
Но в струйках под рулем барона
Алел
Но день вставал. Он за кормами
В струях».

Все это — чистейшее недоразумение. Никакой «барон» в стихах Блока и не думал появляться, ибо неверно прочитанный редактором пятый стих приведенного наброска в действительности читается так:

Но в струйках под рулями* барок.

* Вариант за кормами. — *Вл. О.*

Из материалов, помещенных в VI томе («Театр»), наибольший интерес представляют впервые опубликованная первая редакция «Короля на площади» и обширные извлечения из черновиков «Розы и Креста», целиком отменяющие аналогичные материалы, опубликованные ранее.

Большое значение имеет также VII том, в котором впервые были собраны стиховые переводы Блока, затерявшиеся в малодоступных специальных изданиях. Перевод трагедии Грильпарцера «Праматерь» впервые опубликован здесь в новой редакции, существенно отличающейся от первоначальной редакции 1908 г. (Блок перерабатывал свой перевод весною 1918 г. для неосуществленного переиздания трагедии в издательстве М. и С. Сабашниковых).

Особо нужно сказать о справочно-библиографической аппаратуре Собрания сочинений. В I томе помещена «Хронологическая канва жизни и творчества Александра Блока», составленная толково и в известной мере по свежим материалам, но все же недостаточно подробная, особенно если учесть, что она заменяет собою отсутствующий в издании биографический комментарий. Встречаются в «Хронологической канве» мелкие ошибки; так, например, на стр. 62 сказано, что в 1905 г. Блок поместил две рецензии в «Золотом Руне», тогда как этот журнал начал выходить только в 1906 г.; на стр. 71 указаны ненапечатанное *предисловие Блока к сборнику «Театр» и также ненапечатанное открытое письмо* его к В. Э. Мейерхольду, оба от 1914 г., со ссылкой на VI и X томы Собрания сочинений, тогда как рукописи предисловия и письма были Блоком уничтожены, а никаких копий их также не имеется. На стр. 72 сказано, что в 1916 г. Блок переводил а р м я н с к и х поэтов, тогда как переводил он только одного армянского поэта — Аветика Исаакиана. Многие даты в «Хронологической канве» могли быть уточнены на основании различных материалов архива Блока, находившихся в распоряжении редакции.

Большую ценность имеет приложенный к V тому обширный «Хронологический указатель» к стихотворениям Блока. Указатель этот, составленный самим Блоком и только дополненный и систематизированный редакторами Собрания сочинений, служит одним из основных пособий для каждого, кто занимается творчеством Блока. Указатель дает не только точные и полные сведения о времени написания каждого стихотворения, но и подробные библиографические указания о времени и месте напечатания, при чем последовательно отмечены все издания, в которых стихотворение перепечатывалось. Само собою разумеется, что библиографические данные приведены у Блока не с абсолютно исчерпывающей полнотой (ряд перепечаток, например, просто остался ему неизвестен); не во всех случаях эти пробелы восполнены и редакцией. Кроме того, редакция почему-то сознательно не вводила в указатель ссылки на перепечатки стихов Блока в различных хрестоматиях, антологиях и т. д.

К сожалению, указатель не свободен от ошибок, порою довольно грубых (известную часть этих ошибок нужно, повидимому, отнести за счет сложности корректуры).

Библиографические данные в ряде случаев не уточнены, хотя это можно было сделать без особого труда. Также не уточнены во многих случаях даты написания и переработки стихотворений. Так, например, на первой же странице «Указателя» не указано, что стихотворение № 8 («Ты много жил, я больше пел») было переработано в январе 1914 г., а стихотворение № 17 («Муза в уборе весны постучалась к поэту») перерабатывалось не только в апреле 1918 г., но и в январе 1899 г.

Полезным дополнением к «Хронологическому указателю» служит составленная редакцией сводка «Циклы и заглавия стихотворений Александра Блока» (том V, стр. 305—343). Здесь даны: 1) перечень (и состав) больших и малых циклов в книгах Блока, а также в газетах, журналах и сборниках, 2) азбучный указатель измененных заглавий стихотворений Блока (в этом указателе есть пропуски и

ошибки). В целом справочно-библиографическая аппаратура, сосредоточенная в V томе Собрания сочинений, несмотря на некоторые отдельные недочеты, заслуживает всяческого внимания и одобрения, особенно если учесть крайнюю неупорядоченность блоковской библиографии, вообще плохо разработанной.

Остается сказать несколько слов, в порядке информации, о томах VIII—XII Собрания сочинений, редактированных мною. В этих пяти томах сосредоточена «проза» Блока.

В целях более планомерного расположения материала, редакция несколько отступила в отношении этих пяти томов от первоначального плана, опубликованного в I томе, не отменяя, однако, самого принципа тематического распределения статей по отдельным циклам. Так, в VIII томе сосредоточены статьи публицистические по преимуществу (и большая работа «Последние дни императорской власти»), в IX томе — «лирические» статьи, статьи об искусстве, неоконченная книга итальянских впечатлений — «Молнии искусства», цикл статей об Ибсене и Стриндберге, некрологические и юбилейные статьи и три произведения автобиографического и полубеллетристического характера. В X томе собраны литературно-критические работы Блока, а в XI томе — историко-литературные. XII том целиком посвящен работам Блока по вопросам театра и дополнениям к I—IV томам. Внутри каждого отдела-цикла произведения расположены в хронологическом порядке. Для ориентации читателя в XII томе дан хронологический указатель всей «прозы» Блока (в ряде случаев даты, приведенные в этом указателе, я мог бы теперь уточнить на основании новых данных).

В качестве «Приложений», которыми заканчивается каждый том, выделены мелкие произведения и заметки, самим Блоком не предназначавшиеся к печати, либо оставшиеся незаконченными в черновых набросках, а также — в отдельных случаях — купюры произведений, помещенных в основном тексте (из последних приведены только наиболее крупные по размеру и важные по значению).

Статьи, рецензии и заметки Блока напечатаны в VIII—XII томах Собрания сочинений, как правило, в последних авторских редакциях, с проверкой по рукописям в тех случаях, когда это представлялось возможным или нужным. За основу в большинстве случаев брался последний печатный текст, корректуру которого правил Блок. По какому именно тексту напечатано то или иное произведение, указано в библиографических примечаниях, помещенных в конце каждого тома. При этом нужно заметить, что очень многие произведения Блока в прозе не сохранились ни в беловых, ни в черновых рукописях, и единственным источником их текста является первопечатная журнальная или газетная публикация [14].

В готовящихся к изданию дополнительных XIII и XIV томах предположено разместить дневники и записные книжки Блока (в более полном виде, нежели они были опубликованы в свое время), а в XV томе—дать сводку важнейших вариантов к стихотворениям (I—IV томы) и другие текстологические материалы, самый необходимый комментарий и указатели ко всему изданию.

Таким образом, в Собрании сочинений будет объединено все литературное наследие Блока, за исключением лишь его писем. Впрочем, абсолютно полным это собрание назвать нельзя, так как в него не вошли некоторые мелочи, исключительно в виду крайней их дробности и малого значения (к числу их относятся, например, маргинальные заметки о Тютчеве; хронологические списки русских поэтов, составленные Блоком; отзывы Блока о стихах разных лиц, вступавших в 1920 г. в Союз поэтов [15]).

В силу тех же соображений, примечания Блока к стихотворениям Пушкина и Аполлона Григорьева опубликованы в XI томе не полностью, а в извлечениях, имеющих более или менее самостоятельное значение (опущены примечания чисто библиографического порядка и т. п.).

Не вошли в Собрание сочинений также два перевода в прозе, выполненные Блоком: новелла Иенса-Петера Якобсена «Пусть розы здесь цветут» («Север-

ные Сборники», кн. I, 1907) и «Легенда о святом Юлиане Страннопримце» Флобера (неизданная рукопись 1914 г. в архиве Блока). Остались за пределами издания стихи Блока, написанные в детском и отроческом возрасте, и одно стихотворение 1919 г. — «Продолжение стихов о предметах первой необходимости», опубликованное в журнале «Русский Современник», 1924, № 3.

Разумеется, можно ждать, что кое-какие неизвестные в настоящее время тексты Блока, находящиеся в частных собраниях (или еще не обнаруженные в государственных архивохранилищах), будут со временем опубликованы (ср. ниже «Приложение» — список утраченных и неразысканных произведений Блока). Но особых открытий в этой области ждать не приходится, ибо все основное, что было Блоком написано,— как выясняется это из составленного им с почти исчерпывающей полнотой «Списка моих работ»,— вошло в Собрание сочинений. С выходом в свет дневников и записных книжек литературное наследие Блока будет в этом издании впервые собрано воедино.

## IVI. ДНЕВНИКИ, ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ И ПИСЬМА БЛОКА

В продолжение двадцати лет, с 1901 по 1921 г., Блок систематически, изо дня в день, вел записные книжки и, кроме того, в течение ряда лет — дневник. Некоторая часть этих материалов была Блоком уничтожена. Сам Блок в 1918 г. предполагал опубликовать выбранные страницы своего дневника отдельной книгой, но план этот осуществлен не был.

Только в 1928 г., в «Издательстве писателей в Ленинграде», вышли в свет два тома «Дневника Ал. Блока» (в I томе были сосредоточены дневники за 1911—1913 гг., в II томе—за 1917—1921 гг.; выдержки из обоих томов до выхода отдельного издания появлялись в периодической печати), а в 1930 г., в издательстве «Прибой», — томик «Записные книжки Ал. Блока». Ранний дневник Блока (с конца 1901 по ноябрь 1902 г.) впервые публикуется мною в настоящем томе «Литературного Наследства».

Дневники 1911 — 1913 и 1917 — 1921 гг. были опубликованы не полностью. Во вступительной заметке, предпосланной I тому, редактор следующим образом изложил «принципы редактирования обоих томов дневника»: «Нашим желанием было, конечно, опубликовать дневники в полном и неприкосновенном виде. Но то обстоятельство, что многие записи относятся к живущим еще лицам, заставило нас произвести из текста некоторые, правда, не очень значительные, изъятия. В частности, мы были вынуждены опустить все, что касается чисто личных отношений поэта к его супруге... оставив, впрочем, то, что представляет общественно-бытовой интерес... Затем нам пришлось зашифровать ряд собственных имен. Чтобы не плодить досужих догадок, вместо них везде проставлены не инициалы, а звездочки».

Нужно признать, что перед редактором действительно стояли совершенно особые трудности: дневники Блока — документ слишком недавнего исторического прошлого, и с тем, что ряд записей в нем (и записей, нужно сказать, в большинстве случаев нелестных) касается живущих еще лиц, безусловно приходится считаться.

Но из сличения печатного текста дневника с рукописью выясняется, что редактор в ряде случаев поступил в этом отношении с излишней осторожностью. Иногда имена лиц, о которых идет речь в дневнике, зашифрованы решительно без всякого основания, ибо 1) имена эти встречаются на многих других страницах и 2) зашифровка их не вызывается самым существом текста. Для примера позволю себе раскрыть *** в первой строке на стр. 18 (I тома); здесь речь идет о В. А. Пясте, имя которого буквально не сходит с соседних страниц. Предоставляю читателю судить, нужно ли было зашифровывать имя Пяста именно в этом случае. Иногда зашифрованными оказываются имена лиц, уже умерших ко времени выхода дневника; например, на стр. 30 (строка 15 сверху) в записи:

«*** (прилипчивый)» имеется в виду поэт П. Потемкин. Между тем очень многие из изъятых и зашифрованных записей представляют не только узко-биографический интерес, и отсутствие их в известной мере обесценивает дневник.

Редакционно-технические приемы обработки и подачи текста дневника вызывают возражения. В одних случаях одни и те же имена и слова, записанные Блоком сокращенно, дополнялись редактором в прямых скобках, в других — без скобок, в третьих — совсем не дополнялись. Встречаются в тексте пропуски и просто от небрежности.

Некоторые черновики писем Блока к одной из его постоянных корреспонденток, имеющиеся в дневнике, сохранены в печатном тексте (т. I, стр. 73 и 77), а другие почему-то изъяты, хотя оснований для этого, на мой взгляд, нет решительно никаких (так, при записи от 15 ноября 1911 г. в дневнике имеются четыре неотправленных Блоком письма, при записи от 5 декабря — еще одно).

Во втором томе «Дневника», в котором «интимных» записей значительно меньше, количество подобных зашифровок и купюр сильно сокращено; этот том напечатан почти полностью. Зато здесь опущены 8 страниц записей, охватывающих январь 1921 г., только на том основании, что «по своему типу и характеру они более соответствуют записным книжкам Ал. Блока, нежели его дневнику» (примечание 323 на стр. 270). При этом обещано, что «при публикации записных книжек Ал. Блока они [эти записи.— *Вл. О.*] будут восстановлены», что, однако, исполнено так и не было.

Оценка издания в целом не входит в задачу настоящего обзора, посвященного исключительно истории литературного наследия Блока, т. е. текстам его произведений. Поэтому оставляю в стороне вопрос о комментариях, которыми сопровождены оба тома «Дневника».

Записные книжки Блока были опубликованы с еще бо́льшими сокращениями, нежели дневники. Строго говоря, опубликованы были избранные места из записных книжек. Редактор «был вынужден и счел возможным поступиться: 1) некоторыми личными признаниями, опубликованию которых еще не пришло время, 2) воспроизведением черновых стихов, требующих сложных и дорогих способов печатания, и слишком мелких «заготовок», 3) выписками из книг... из «Происхождения трагедии» Фр. Ницше... из библиографического указателя литературы по европейскому и русскому театру... из «Старинного театра в Европе» А. Веселовского и, наконец... из книг Рескина, 4) протокольными перечнями «трудов и дней» и мелкими бытовыми записями... 5) большинством записей показаний арестованных Временным правительством представителей императорской России». «В результате этого отбора, — пишет редактор, — некоторые книжки отпали целиком, материал же всех остальных значительно уменьшился».

Об этом нужно пожалеть. В издание не вошел целый ряд записей Блока, имеющих важное значение. Купюры, сделанные редактором, настолько значительны, что, по существу, можно сказать, что записные книжки Блока остаются еще неизданными.

Текст записных книжек, в большинстве совершенно черновой, иногда с трудом поддающийся прочтению, подготовлен к печати не всегда удовлетворительно: отдельные слова и фразы прочитаны зачастую неверно, хронологическая последовательность записей в ряде случаев не соблюдена.

Оценка примечаний, которыми сопровождены записные книжки, не входит в задачу настоящего обзора[1].

Александр Блок вел исключительно большую переписку. О размерах ее можно судить по тем многим сотням писем корреспондентов Блока, которые сохранились в его архиве (напомню, что часть писем была Блоком уничтожена, часть — пропала при пожаре дома в с. Шахматово). Уже сейчас, к 1937 г., опубликовано свыше тысячи писем Блока; кроме того, много писем учтено, частично собрано и подготовлено к печати. Безусловно, в ближайшие годы можно ждать новых и новых публикаций блоковского эпистолярного наследия.

Много писем, по моим сведениям, находится в государственных архивохранилищах, еще больше — в частных руках. Поскольку полностью учесть весь этот рассыпанный материал в настоящее время еще не представляется возможным, я ограничусь здесь перечнем только опубликованных писем Блока.

Первое место среди них — и по количеству и по значению — занимают собранные в два тома «Письма Александра Блока к родным», изданные под ре-




АЛЕКСАНДР БЛОК

Портрет П. Нерадовского. Карандаш. 1920 г.

*Местонахождение оригинала неизвестно*

дакцией и с примечаниями М. А. Бекетовой (том I, изд. «Academia», Л. 1927; том II, изд. «Academia», М.-Л., 1932). Всего в оба тома вошло 639 писем, охватывающих время с 1890 по 1921 г. и адресованных матери Блока — А. А. Кублицкой-Пиоттух (575 писем), отцу — А. Л. Блоку (36 писем), деду — А. Н. Бекетову (2 письма), бабке — Е. Г. Бекетовой (12 писем), тетке — С. А. Кублицкой-Пиоттух (7 писем), другой тетке — М. А. Бекетовой (5 писем) и отчиму — Ф. Ф. Кублицкому-Пиоттух (2 письма). В предисловии ре-

дактора к I тому сказано, что «в тексте писем допущены пропуски, незначительные количественно и замененные точками. Несколько кратких писем, слишком интимных по содержанию, остались неопубликованными. Встречающиеся в письмах стихотворения Ал. Блока приводятся полностью лишь в тех случаях, когда есть разночтения с опубликованным текстом».

В 1925 г. ленинградским издательством «Колос» был издан сборник «Письма Александра Блока», со вступительными статьями и примечаниями С. М. Соловьева, Г. И. Чулкова, А. Д. Скалдина и В. Н. Княжнина. Здесь было опубликовано 2 письма Блока к М. С. Соловьеву (1902), 17 писем к С. М. Соловьеву (1903—1910), 47 писем к Г. И. Чулкову (1904—1910)[2], 12 писем к А. Д. Скалдину (1910—1913) и 21 письмо к В. Н. Княжнину (1912—1920).

В 1936 г. Академией наук СССР были изданы отдельной книжкой «Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову», под редакцией и с предисловием Ц. Вольпе (подготовка текста и комментарии А. Космана). Здесь опубликованы 72 письма к Е. П. Иванову (1904—1920) и 2 письма к М. П. Ивановой (1911—1912)[3].

Остальные письма Блока, напечатанные в различных изданиях, указываю в алфавитном порядке корреспондентов:

Андреевой М. Ф. — 1 письмо (1919) — газета «Литературный Ленинград», 1934, № 22, от 14 мая. Андрееву Л. Н. — 2 письма (1916) — «Новый Мир», 1932, № 2. Анненкову Ю. — 1 письмо (1918) — в книге К. Чуковского «Александр Блок как человек и поэт», Л., 1924 (письмо напечатано с купюрами). Арельскому Г. (псевдоним С. С. Петрова) — 1 письмо (1911) — «Красный Студент», 1923, № 7—8. Арсенишвили А. И.—1 письмо (1916) — в сборнике «А. Блок. Неизданные стихи. История одного письма», Тифлис, 1927. Ахматовой А. А. — 1 письмо (1916) — в книге К. Чуковского «Александр Блок как человек и поэт», Л., 1924. Ашукину Н. С. — 1 письмо (1915) — газета «Московский Понедельник», 1922, № 8 (там же выдержки из других писем). Белому Андрею — 2 письма (1903) — «Записки Мечтателей», 1922, № 6, стр. 17 и 25, и 2 черновых письма (1912) — «Дневник Ал. Блока 1911—1913», стр. 79 и 94. Блоку Г. П. — 2 письма (1920) — «Русский Современник», 1924, № 3, стр. 181 и 185. Богомолову С. А. — 3 письма (1912 — 1913) — «Литературный Современник», 1934, № 8. Брехничеву И. П. — 1 письмо (1912) — газета «Сегодня», 1922, № 2—3[4]. Брюсову В. Я. — 14 писем (1903—1915) — «Литературный Современник», 1936, № 9, и «Печать и Революция», 1928, № 4, стр. 35. Гиппиус З. Н. — 1 черновое письмо (1918) — «Дневник Ал. Блока 1917—1921», стр. 117[5]. Громову А. А. — 7 писем (1905—1921) — альманах «Стожары», вып. III, П., 1923, стр. 54—55. Гуревич Л. Я. — 8 писем (1907—1916) — «Новый Мир», 1932, № 5. Зоргенфрею В. А.—2 письма, в отрывках (1914, 1916)—«Записки Мечтателей», 1922, № 6, стр. 136 и 140. Измайлову А. А. — 2 письма (1909, 1916)— «Стройка», 1931, № 20—21. Карпову П. И. — 2 письма (1910, 1913) — «Литературный Современник», 1933, № 5. Лаврентьеву А. Н. и Гришину А. И.— 1 черновое письмо (1920) — «Дневник Ал. Блока 1917—1921», стр. 218. Лундбергу Е. Г. — 1 черновое письмо (1920) — там же, стр. 213. Маковскому С. К. — 1 письмо (1910) — «Стройка», 1931, № 20—21. Маяковскому В. В. — 1 черновое письмо (1918) — «Дневник Ал. Блока 1917—1921», стр. 136. Мейерхольду В. Э. — 1 письмо (1906) — «Искусство и Труд», 1921, № 1. Менделеевой-Блок Л. Д. — 3 письма (1903—1915) — «Звезда», 1936, № 8[6]. Монахову Н. Ф. — 1 письмо (1921) — в книге К. Чуковского «Александр Блок как человек и поэт», Л., 1924. Морозову П. О. — 1 письмо (1919) — «Новый Мир», 1932, № 5. Пантюхову М. И. — 1 письмо (1908) — в книге «М. И. Пантюхов — автор повести «Тишина и старик», Киев, 1911, стр. 30. Перцову П. П. — 15 писем (1903—1906)— в книжке П. Перцова «Ранний Блок», М., 1922, и 1 черновое письмо (1904)—«Записные книжки Ал. Блока», стр. 38. Пясту В. А.— 28 писем (1905—1915) — в книге В. Пяста «Воспоминания о Блоке», П., 1923, и в «Звезде», 1931, № 10, стр. 127[7]. Ремизову А. М. — 29 писем (1905—1916) — «Литературный Современ-

ник», 1933, № 5; «Звезда», 1930, № 5, и «Стройка», 1931, № 20—21. Садовскому Б. А. — 1 письмо (1910) — настоящий том «Литературного Наследства». Скворцовой Н. Н. — 2 черновых письма (1912) — «Дневник Ал. Блока 1911—1913», стр. 73 и 77[8]. Сологубу Ф. К.— 1 письмо (1907) — «Звезда», 1931, № 10. Струве П. Б. — 1 черновое письмо (1917) — «Дневник Ал. Блока 1917—1921», стр. 60. Терещенко М. И. — 1 черновое письмо (1917) — «Записные книжки Ал. Блока», стр. 187. Тинякову А. И. — 1 письмо (1916) — газета «Последние Новости», 1923, № 33. Тутолминой С. Н. — 1 письмо (1916) — «Литературный Современник», 1936, № 9, стр. 189—190[9]. Х[русталев]ой Е. И. — 1 письмо (1912) — «Стройка», 1931, № 20—21. Цинговатовой К. П. — 1 письмо (1913) — в брошюре А. Цинговатова «Муза Блока», Иваново-Вознесенск, 1922. Чеботаревской А. Н. — 1 письмо (1915) — «Литературный Современник», 1936, № 9, стр. 193. Чуковскому К. И. — 1 письмо (1921) — в книге К. Чуковского «Александр Блок как человек и поэт», Л., 1924. Щеголеву П. Е.— 1 письмо (1913) — в книге «Судьба Блока», составленной Ц. Вольпе и О. Немеровской, Л., 1930, стр. 177.

Кроме того, известны два письма Блока «в редакцию» — в редакцию журнала «Весы» (1907, № 8) и газеты «Биржевые Ведомости» (утренний выпуск, 1916, от 17 января). Оба эти письма перепечатаны в X томе Собрания сочинений Блока.

Мелкие цитации писем Блока в воспоминаниях о нем и других печатных материалах здесь не учтены.

В настоящее время печатается и готовится к печати ряд новых публикаций писем Блока, в их числе письма к Андрею Белому (в отдельном томе «Переписка А. Блока и А. Белого», под редакцией Вл. Орлова), В. П. Веригиной и др. (в сборнике «Русские Символисты», под редакцией Н. С. Ашукина), С. А. Венгерову (в сборниках материалов, издаваемых Институтом литературы Академии наук СССР), В. Я. Брюсову (в «Брюсовском сборнике» Института литературы Академии наук СССР) и др.

*ПРИЛОЖЕНИЕ*

## УТРАЧЕННЫЕ И ЗАТЕРЯВШИЕСЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЛОКА

Нижеследующий перечень утраченных, частью уничтоженных, частью затерявшихся и до сих пор не разысканных, произведений Блока (а также некоторых его рукописей неоригинального характера) составлен на основании, главным образом, его автобиблиографии («Список моих работ») и некоторых других материалов. Произведения указаны в хронологическом порядке. Пометы в кавычках при заглавиях произведений принадлежат Блоку.

«Дневники» (1898—1900) — «сожжены».

«Декламация, роли, заметки» etc. (1898—1900)— «погибли в Шахматове».

«Выписки из книг, университетские юридические конспекты» (1898—1900) — «погибли в Шахматове».

Рефераты об Овидии, Анакреоне и др. (1903) — «бо́льшей частью погибли в Шахматове».

«Жуковский и романтизм», материалы (1903).

Перевод статьи Ренана об Ироде Великом (1903) — см. «Письма Александра Блока к родным», т. I, Л., 1927, стр. 93.

Ряд рецензий для «Журнала Для Всех» (1903—1904) (неопубликованные данные записных книжек Блока).

Ряд рецензий для журнала «Новый Путь» (1903 — 1904) (неопубликованные данные записных книжек Блока).

Заметка о спектаклях Метерлинка в Петербурге, посланная В. Я. Брюсову для журнала «Весы» 13 декабря 1903 г. (неопубликованная заметка в записной книжке).

«Змейка» — стихотворение, написанное Блоком для детского букваря, издававшегося В. А. Тернавцевым в 1906 г. (сообщено Д. Н. Фридбергом).

Ряд рецензий для газеты «Слово» (1906) (неопубликованные данные записных книжек Блока; см. также: П. Перцов, Ранний Блок, М., 1922, стр. 47—48).

«Дионис Гипперборейский» — наброски драмы (1906) — «уничтожены».

Переводы стихов Метерлинка из цикла «Serres chaudes» (1908) (погибли в Шахматове).

«Два рассказа» (1908) — «погибли в Шахматове».

«Несколько набросков драматических сцен, связанных по настроению с «Песней Судьбы» (1908) — «уничтожены».

«Еще несколько набросков драматических сцен» (1909) — «уничтожены».

Заметка о Надсоне (1912), написанная для журнала «Солнце России» (см. «Дневник Ал. Блока 1911—1913», стр. 72: «Был интервьюер от «Солнца России», заставил написать несколько слов о Надсоне»; в «Солнце России» в специальном номере, посвященном памяти Надсона, заметки Блока не обнаружено).

«О «Сирине» — «соображения негласные» (1912) — «черновик выброшен».

«Матерьялы для статьи об Игоре Северянине» (1913) — «выброшены».

Заметка по поводу оправдания Бейлиса (1913) — см. «Записные книжки Ал. Блока», стр. 195, запись от 17 мая 1917 г.: «Нет, я был прав, когда подписывал воззвание за Бейлиса и писал заметку о том, что рад оправдательному приговору». Заметка Блока, несмотря на тщательный просмотр петербургских и московских газет за октябрь 1913 г., не разыскана.

Предисловие к неосуществленному изданию сборника «Театр» (1914) (уничтожено Блоком).

«Открытое письмо Мейерхольду по поводу статьи Вермеля» (1914) (уничтожено Блоком).

Открытое письмо М. М. Пришвину (1918) — см. В. Зоргенфрей, А. А. Блок,— «Записки Мечтателей», 1922, № 6, стр. 141: «Помню, как, склонившись над столом, составлял он наскоро открытое письмо М. Пришвину, обозвавшему его *в одной из газет «земгусаром», что почему-то больно задело А. А.»*.

Отзывы о стихах М. Тумповской и Н. Венгрова для «Союза деятелей художественной литературы» (1919).

Отзывы о стихах иваново-вознесенских поэтов Семина и Жижина (1919) — «рецензии у Горького».

Отзывы для редакционной коллегии издательства «Всемирная литература» (1919) о переводах из Ф. фон Заара, Коссы, Кардуччи, Эспронседы, Клейста, Т. Готье, о сборнике песен времени Французской революции и др.

Отзывы для редакционной коллегии «Исторических картин» (1919) — о пьесах Н. Гумилева «Гондла», А. Амфитеатрова «Васька Буслаев» и др.

Заметки о пьесах — Вольменштейна «Маски» и Скриба «Бертран и Рамон» (1919).

«Песня Карла и Амалии» из «Разбойников» Шиллера (1919).

Отзыв о пьесе Евг. Замятина «Огни святого Доминика» (1920).

Заметки о переводах из Гейне Коломийцева («Германия») и Н. Гумилева («Атта Троль») и о «Романтической школе» Гейне (1920).

Отзыв о переводе «Цветов зла» Бодлэра, под редакцией Н. Гумилева (1920).

Заметки о переводах из Гейне В. Зоргенфрея и П. Морозова (1920).

Первый вариант статьи о Лермонтове (1920)—см. К. Чуковский, Александр Блок как человек и поэт, Л., 1924, стр. 44: «Он исполнил эту работу по-своему и написал такое предисловие, какое мог написать только Блок: о вещих снах у Лермонтова, о Лермонтове-боговидце. Помню, он был очень доволен, что привелось поработать над любимым поэтом, и вдруг ему сказали... что его предисловие не годится... и предложили написать по-другому, в более популярном... тоне». Статья Блока о Лермонтове известна во второй, переработанной редакции; первый же вариант ее бесследно исчез, нет никаких следов его и в архиве Блока.

Отзывы о стихах лиц, вступавших в Союз поэтов (1920). Часть этих отзывов

(более 50-ти) либо затеряна, либо осталась у поэта Г. Иванова, ныне белоэмигранта (см. сборник «Памяти Блока», изд. 2-е дополненное, П., 1923, стр. 65).

«Пробы для детского театра (m-me Паскар из Москвы)» (1921).

Статья о белоэмигрантской печати (1921). Эта статья известна только в отрывке, впервые напечатанном по рукописи (ныне затерянной) в книге К. Чуковского «Александр Блок как человек и поэт», Л., 1924, стр. 36—37, и перепечатанном в Собрании сочинений, т. VIII, Л., 1936, стр. 267.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. ответ Блока на анкету о монополизации классиков, помещенный в газете «Новый Вечерний Час», 1918, № 2, от 3 января (перепечатан в статье Вл. Орлова «Новое о Блоке»,— газета «Вечерняя Москва», 1936, № 95, от 25 апреля, и в Собрании сочинений Блока, т. VIII, Л. 1936, стр 235).

[2] См. «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 200.

[3] Материал этот опубликован лишь в незначительной части; наиболее полная сводка его дана в моих примечаниях в однотомном издании сочинений Блока (изд. «Художественная литература», Л., 1936).

[4] Автобиография Блока (в первой редакции), — сборник «Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей». Собрал Ф. Ф. Фидлер, [М., 1911], стр. 87.

[5] Письмо к редактору журнала «Аполлон» С. К. Маковскому от 1910 г.,— «Стройка», № 20—21, стр. 18.

### I. АРХИВ БЛОКА

[1] Второе заглавие («Стихи о Прекрасной Даме») приписано позже.

[2] Об этом эпиграфе, написанном «крупным, каменным почерком», упоминает в своих «Воспоминаниях об Александре Блоке» Сергей Соловьев (см. «Письма Александра Блока», Л., 1925, стр. 12).

[3] Повидимому, список опечаток был приложен не ко всем экземплярам «Стихов о Прекрасной Даме»; в известных мне экземплярах такого списка нет. Неполный перечень «главных опечаток» Блок сообщил отцу в письме от 29 октября 1904 г.,— см. «Письма Александра Блока к родным», с предисловием и примечаниями М. А. Бекетовой, Л., 1927, стр. 130.

[4] Для ранних тетрадей указатели эти были составлены Блоком значительно позже, в 1913—1915 гг.

[5] Пометы эти, а также пометы, содержащиеся в самом тексте тетрадей, частично опубликованы в сборнике «А. Блок. Неизданные стихотворения», Л., 1926 (стр. 147 — 160), и частично же использованы в моих примечаниях в однотомном Собрании сочинений Блока (Л., 1936). Более ранние карандашные пометы в «Хронологическом указателе» к I тетради, стертые резинкой и с трудом поддающиеся прочтению, остаются до сих пор неопубликованными.

[6] Несколько черновых рукописей драматических произведений погибло в 1918 г. в подмосковном имении Блока Шахматово (например, второй черновик «Короля на площади», первый черновик «Незнакомки», окончательная редакция «Песни Судьбы»). См. следующее примечание.

[7] Часть своего архива Блок хранил в Шахматове. В 1918 г. эти шахматовские бумаги погибли. В январе 1921 г. Блок записал в дневнике: «В маленьком пакете, спасенном... из Шахматовского дома... листки из записных книжек, куски погибших рукописей моих, куски отцовского архива, повестки, университетские конспекты (юридические и филологические), кое-какие черновики стихов, картинки» («Дневник Ал. Блока 1917—1921», под редакцией П. Н. Медведева, Л., 1928, стр. 201). Какие именно рукописи хранились в Шахматове, видно из следующего списка, находящегося в папке «Черновые стихи» (в квадратных скобках — зачеркнутое Блоком; в угловых — мои пояснения):

«В Шахматове

(Записано 10 июля 1912)

Комод и правый ящик стола — связанное с милой, игрушки, воспоминания, портреты — все набито.

Левый ящик стола: письма и рукописи, календарные листки, визитные карточки, концерты и лекции.

<Письма по именам корреспондентов:>

Андрей Кондратьев. А. С. Андреев. О. Дымов. Пим. Карпов. З. Зверева.

*И. Пархоменко.* [Ф. Черников]. *Эллис. Фидлер. Ракитин. Арцыбашев. Ростиславов.* О. Эттингер. Тернавцев. Дризен [Налепинский]. Веригина. [Ге]. А. И. Менделеева. [Гун]. [Грек]. Безобразова. [Недоброво]. С. Штейн. Малкис. Андрусон, Годин, Маршак. Куликова. Гольдебаев. [М. Гофман]. П. Потемкин.

Воспоминательное, что не попадет в книги с вырезками.

Рукописи: Песня Судьбы (посл. ред., перепис. мной). Метерлинк (неоконч. переводы). Черновые: Сн[ежная] *Маска, Кор*[оль] на площ[ади], Незнак[омка], Вольн[ые] *Мысли*. Праматерь (подстр[очник], перевод, разн. редакции). Примечание к Собр. стих. (и матерьялы). Ненапечат. рецензии. Речь пам. Комм[иссаржевской] (черн.). Символизм (чернов.). Автобиогр[афия], разн. заметки. «Рассказы», чернов. статьи. Поэзия заговоров (матерьялы). Черновые стихи. Конспекты юридич. и филологич. факультета (рефераты и проч.). Якобсен и Гамсун — Л[юбины] переводы. Спасович, Ренан. Стихи мои, вырезанные из газет; на отдельных листах. Старые шахматовские документы, ремонты, списки матер[иалов] и проч.».

В позднейшее время Блок, повидимому, перевез кое-что из перечисленного в Петербург; во всяком случае, в его архиве сохранились письма некоторых из поименованных выше корреспондентов.

[8] Краткое описание «Вестника» см. в книге М. А. Бекетовой «Александр Блок и его мать», Л., 1925 (стр. 40—55); там же приведены некоторые стихи Блока из помещенных в «Вестнике». Состав сотрудников «Вестника»: Е. Г. Бекетова, Н. Дементьева, М. А. Бекетова, С. А. Кублицкая-Пиоттух, О. Галанина, Н. Мотовилова, О. Федорович, Ф. Кублицкий-Пиоттух, А. Кублицкий-Пиоттух, Е. О. Романовский, М. Рожанский, В. Недзвецкий, Н. Лозинский.

[9] Поскольку материалы этой тетради представляют значительный литературно-биографический интерес и нигде до сих пор не учтены, даем краткое ее описание:

1) Рукописная афиша (автограф Блока), оповещающая, что «1 июня 1896 года Артистами частного Шахматовского театра представлено будет: Спор древних греческих философов об изящном, соч. К. П. Пруткова», с участием Ф. А. Кублицкого-Пиоттух (Клефистон) и А. А. Блока (Стиф).

2) Такая же афиша о спектакле 5 августа 1896 г.— повторном представлении «раздирательной драмы в 3-х действиях» — «Поездка в Италию», сочиненной Блоком и Ф. Кублицким-Пиоттух (текст драмы находится в рукописном журнале «Вестник»).

3) Перечни стихотворений, драматических и прозаических отрывков, составлявших декламационный репертуар молодого Блока. Авторы: Полонский, Тютчев, Апухтин, Майков, Ал. Толстой, Михайлов, Лермонтов, Некрасов, Жуковский, Достоевский (монолог Мармеладова), Вл. Соловьев, Гауптман, Шиллер, Байрон, Луи Булье, Хомяков, Навроцкий, Ф. Миллер, В. Скотт, Соути, Пушкин, Шекспир, Гете, Грибоедов, Островский.

4) Выписки из книги Ю. Э. Озаровского «Вопросы выразительного чтения» (СПБ., 1896).

5) Монолог Креона из трагедии Софокла «Антигона».

6) *Стихотворение Морица Гартмана «Белое покрывало»* (в переводе М. Михайлова), монолог Гамлета «Быть, иль не быть?..» (тут же собственные замечания Блока о «Гамлете», датированные 1901 г. и опубликованные в XII томе Собрания сочинений Блока, Л., 1936, стр. 255—256), список трагедий и комедий Шекспира, перечень сцен из «Ромео и Джульетты» Шекспира (в которых Блок, судя по его пометке, находил «мистические элементы»), заметки об Аристотеле и «новоплатонниках» (Аммоний, Плотин, Ориген, Лонгин, Порфирий, Ямвлих, Юлиан Отступник, Прокл), статистическая таблица «Стихотворения и переводы Вл. Соловьева по годам», стихотворения Лонгфелло — «Сон негра» (в переводе А. Майкова) и Байрона — «Музыка» (в переводе Щедрина).

7) *Монолог старого барона из «Скупого рыцаря» Пушкина, размеченный для* декламационного исполнения (с позднейшей пометой: «10 июля 1899 г. я получил лавровый венок за исп. роли Скуп. рыц.»).

8) Перечень старинных картин и предметов домашней обстановки, находившихся в Трубицыне, имении родственников Блока — Коваленских (помечен августом 1899 г.).

9) Описание сценического костюма и грима старого барона из «Скупого рыцаря» Пушкина.

10) Монолог Антония из «Юлия Цезаря» Шекспира, размеченный для декламации.

11) Стихотворение Мюссе «Si vous croyez que je vais dire» (по-французски).

12) Монолог Дон Жуана из одноименной драматической поэмы А. К. Толстого.

13) Монолог Генриха из «Потонувшего колокола» Г. Гауптмана.

14) Латинская молитва «Ave Maria».

15) Монолог Лейчестера из трагедии Шиллера «Мария Стюарт» (в переводе А. Шишкова 2-го).

16) «Стихи неизвестного артиста сороковых годов, приписанные Островским Карокову («Таланты и поклонники», д. IV, явл. VI)» — Не горе и слезы, не тяжкие сны» и т. д.

17) Описание сценического костюма Гамлета.

18) Разные отрывки из «Гамлета».

19) Стихотворения разных авторов: Ал. Толстого, Полонского, А. Майкова, Фета, З. Гиппиус, Мицкевича (в переводе М. А. Бекетовой), Мережковского, Петрарки (в переводе Мережковского), Вл. Жуковского, К. Фофанова, Ал. Будищева, П. С. Соловьевой, Случевского, Ф. Сологуба, М. Лохвицкой, Минского, Вл. Соловьева, Адама Асныка (в переводе В. Лебедева), В. В. Лапина. Всего переписано 39 стихотворений.

20) Выписки из статьи М. Н. Каткова «Очерки греческой философии» (из первого тома «Пропилей» К. Леонтьева).

21) Заметка о Мережковском.

22) Конспективные заметки по истории Германии в Средние века.

23) Выписки из «Теории поэзии» С. П. Шевырева (о Буало, Баттё и Мармонтеле).

24) Несколько выписок из ранних стихотворений Пушкина (запись более позднего времени; судя по почерку, 1907—1908 гг.).

25) Конспективные заметки по истории восточной драматургии и выписки из «Романтической школы» Гайма, «Этюдов и характеристик» Алексея Веселовского и «Истории немецкой литературы» Куно Франке. Все эти заметки и выписки связаны с занятиями Блока по истории театра и относятся к 1907 г.

26) Заглавный лист повести М. Горького «Исповедь», вырванный из XXIII сборника «Знание» (СПБ., 1908), с надписью Блока, адресованной его матери: «Остальное в этой книжке Знания, кажется, не примечательно. А это ты мне верни в Шахматове. Писать я об этом не съумею сейчас. 24. VIII. 08. СПБ».

[10] Наглядное представление о характере этой переработки дает факсимильное воспроизведение трех страниц издания 1908 г. в Собрании сочинений, т. VII, Л., 1932, стр. 55, 153 и 169.

[11] В дневнике Блока имеется перечень (повидимому, далеко не полный) печатных материалов (главным образом, вырезок из газет) о различных событиях общественной и литературной жизни, собиравшихся им с 1902 по 1916 г. и «преданных огню» 18 июня 1921 г. «Очевидно, я бы настрочил когда-нибудь мемуары с цитатами в три сажени. О, мерзость!» — заметил при этом Блок (см. «Дневник Ал. Блока 1917—1921», Л., 1928, стр. 243—245).

[12] Marginalia Блока на книгах некоторых русских поэтов будут учтены мною в специальной работе «Блок — читатель русских поэтов». Описание библиотеки Блока подготовляется мною к печати.

[13] См. выше — примечание 7-е.

[14] Из автобиографии Блока известно, что сочинять он стал «чуть ли не с пяти лет». М. А. Бекетова в своей книге «Александр Блок» (изд. 2-е, Л., 1930, стр. 40) приводит два, повидимому, самых ранних, четверостишия, относя их к 1885 г. Ряд произведений этого рода опубликован в другой книге М. А. Бекетовой «Александр Блок и его мать», Л., 1925. Несколько детских стихотворений Блока публикуются в сборнике «Русские Символисты», под редакцией Н. С. Ашукина («Труды Литературного музея»). Кроме того, в собрании М. А. Бекетовой имеются детские рисунки Блока, частично воспроизведенные в настоящем томе «Литературного наследства».

[15] Отзывы эти частично опубликованы в сборнике «Памяти Блока» (изд. 2-е, П., 1923, стр. 63 — 72). Здесь напечатано (с купюрами) 23 отзыва; судьба остальных, которых должно быть еще более 50, — неизвестна (см. ibid., стр. 65). В том же сборнике на стр. 59 описан автограф Блока — отрывок из поэмы «Возмездие», принадлежащий Я. П. Гребенщикову.

[16] Известны стихотворные надписи Блока на книгах, подаренных им Л. А. Дельмас («Стихотворения Аполлона Григорьева» и «Седое утро») и Н. А. Павлович («За гранью прошлых дней»). См. также заметку Иванова-Разумника «Надписи на книгах» (в его сборнике «Вершины», П., 1923, стр. 233—246) и статью В. Гольцева «Брюсов и Блок» («Печать и Революция», 1928, № 4, стр. 42—45)

[17] Автографы эти были приобретены Вл. Русловым в начале 1922 г. в одном из московских антикварно-книжных магазинов, «где в то время продавалась значительная пачка рукописей Блока, в том числе полная рукопись «Последние дни императорской власти», отдельные листы поэмы «Возмездие», несколько небольших критических статей и заметок, ряд писем, а также и стихотворений, уже бывших в печати, но дававших во многих местах разночтения; неопубликованных же стихотворений, целиком мною приобретенных, было всего семь,— они и печата-

ются нами теперь» (далее Вл. Руслов дает подробное палеографическое описание рукописей — указ. сборник, стр. 41). Принадлежность этих семи стихотворений Блоку подтверждается тем, что одно из них («В стальной, глухой воде мерцают тени») является вариантом (правда, далеким: сохранены только рифмы) стихотворения «Проходят сны и женственные тени», написанного Блоком в мае 1902 г. и переписанного им во II тетрадь беловых автографов (см. Собрание сочинений, т. IV, 1932, стр. 161—162). Шестое и седьмое из опубликованных Вл. Русловым стихотворений являются, в сущности, вариациями на темы лирических циклов Блока «Снежная Маска» и «Фаина» и поэтому могут быть отнесены к 1907 г. Так, например, заключительная строфа седьмого стихотворения:

Опьянись же светлым хмелем,
Снежнооким будь и Ты...
Ах, потерян счет неделям
В вихре белой красоты!

почти дословно повторяет заключительную строфу известного стихотворения «Инок», написанного 6 ноября 1907 г.:

Что вот — меня цветистым хмелем
Безумно захлестнула Ты,
И потерял я счет неделям
Моей преступной красоты.

Первые четыре стихотворения, датированные в рукописи Вл. Руслова 1898 г., подобных соответствий с другими стихами Блока того времени не имеют. Если учесть, что автографический след каждого стихотворения Блока, за совершенно ничтожными исключениями, остался либо в его беловых тетрадях, либо (в отдельных случаях) в черновиках, а в отношении опубликованных Вл. Русловым семи стихотворений таких следов не обнаружено,— происхождение их остается довольно темным. Строго говоря, в данном случае можно подозревать даже какую-то мистификацию. Впрочем, поскольку твердых оснований для подобных подозрений не имеется, я счел возможным перепечатать шесть из этих стихотворений, в качестве дополнения, в Собрании сочинений Блока (см. т. XII, Л., 1936, стр. 273—276; стихотворение «В стальной, глухой воде мерцают тени», как вариант стихотворения «Проходят сны и женственные тени», отнесено в примечания — в т. XV). В том же тифлисском сборнике Вл. Руслов опубликовал еще два четверостишия, принадлежность которых Блоку не вызывает сколько-нибудь существенных сомнений. Одно из этих четверостиший — надпись Блока на его сборнике «Земля в снегу», подаренном им 15 апреля 1912 г. некоей Н. Н. Д—ской; другое — надпись на фотографическом снимке с портрета Блока работы К. Сомова, подаренном той же Н. Н. Д—ской в мае 1912 г.

[18] Кое-что из этих списков опубликовано — см., например, книжку П. Перцова «Ранний Блок», М., 1922. В готовящейся под моей редакцией «Переписке Александра Блока и Андрея Белого» (изд. Литературного музея) помещены стихи Блока, посылавшиеся им А. Белому.

## II. БЛОК В ПЕЧАТИ

[1] См. «Письма Александра Блока к родным», Л., 1927, стр. 73, и автобиографию Блока (в первой редакции) — в сборнике «Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей». Собрал Ф. Ф. Фидлер, [М., 1911], стр. 86.

[2] М. А. Бекетова, Александр Блок и его мать, Л., 1925, стр. 76—77.

[3] Заметка в записной книжке № 1.

[4] Неизданное письмо. Ср. Виктор Гольцев, Брюсов и Блок (по неопубликованным материалам),—«Печать и Революция», 1928, № 4, стр. 34—35; здесь спутана хронология: первая, не дошедшая до Брюсова, посылка была отправлена Блоком не в 1902, а в 1901 г.

[5] Там же, стр. 35.

[6] Дата знакомства устанавливается из заметки Блока в записной книжке № 6.

[7] «Письма Александра Блока к родным», стр. 98 (письмо от 30 декабря).

[8] Неизданные письма.

[9] «Письма к родным», стр. 125 и 128.

[10] См. автобиографическую заметку Блока (1915) в сборнике «Памяти Блока», изд. 2-е, П., 1923, стр. 29.

[11] «Письма к родным», стр. 129—130. К письму приложен список «главных опечаток» в сборнике, в ряде случаев очень грубых.

[12] «Воспоминания об А. А. Блоке»,— «Эпопея», 1922, № 2, стр. 109.

[13] «Письма к родным», стр. 131.

[14] «Письма Александра Блока к родным, II», под редакцией и с примечаниями

М. А. Бекетовой и предисловием В. А. Десницкого, М.-Л., 1932, стр. 105. В архиве Блока сохранились письма С. А. Соколова с отчетом о распродаже первого издания «Стихов о Прекрасной Даме» и с гонорарными расчетами.

[15] Дата устанавливается из неизданного письма Блока к Андрею Белому от 3 января 1906 г.: «Вчера я написал С. А. Полякову предложение издать мой сборник в «Скорпионе» и сотрудничать в «Весах» (стихами). Не надеюсь на его согласие» (С. А. Поляков — владелец издательства «Скорпион»). 18 января 1906 г. в Петербург приехал другой руководитель «Скорпиона», В. Я. Брюсов, и Блок несколько раз встречался с ним. «Приезд Брюсова (он приходил к нам, и несколько раз мы виделись...)»,—писал Блок А. Белому 24 января 1906 г. (ср. «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 57). Вероятно, при этих встречах также обсуждался вопрос об издании книги Блока в «Скорпионе».

[16] Неизданное письмо.

[17] Неизданное письмо. Подсолнечная — станция б. Николаевской ж. д., вблизи которой было расположено имение Блока Шахматово. Брюсов в Шахматово не приезжал; встретился ли Блок с ним в Москве — остается невыясненным.

[18] Сергей Городецкий в своих «Воспоминаниях о Блоке» пишет: «Долго искал он объединяющего названия для новой книги. Помню, Белый, на узеньком листике, своим порхающим почерком, набросал около десятка названий... Ко времени выхода книги Блок остановился на «Нечаянной Радости» («Печать и Революция», 1922, № 1, стр. 57). Листик этот сохранился в архиве Блока. Привожу его содержание:

1. Стовратный город.
2. Воздушный прибой.
3. Пересветы.
4. Зацветающий вихрь.
5. Вихряные просветы.
6. Осенницы.
7. Нечаянная Радость.
8. Ночная Фиалка.
9. Воздаяние.
10. Светы мирные.
11. Качка эфиров.

Блок писал Брюсову еще 8 апреля 1906 г.: «Решаюсь остановиться на заглавии (для всего сборника моих стихов) «Нечаянная Радость» — по имени последнего отдела, наиболее важного по внутреннему смыслу» («Литературный Современник», 1936, № 9, стр. 200).

[19] Неизданное письмо.

[20] Ликиардопуло М. Ф. — секретарь редакции издательства «Скорпион» и журнала «Весы». «Венок» — сборник стихов Брюсова, изданный «Скорпионом» в 1906 г. Милиоти В. Д.— художник, входивший в группу «Голубая Роза».

[21] Черновик этого посвящения (в записной книжке № 16) датирован 13 января 1907 г.

[22] См. «Записка о «Двенадцати» (1920), — Собрание сочинений, т. VIII, Л., 1936, стр. 239.

[23] «Письма к родным», стр. 165. Шиповники — представители петербургского издательства «Шиповник».

[24] О готовящемся к изданию сборнике «Лирические драмы» было объявлено еще в списке книг Блока, помещенном в «Нечаянной Радости».

[25] «Письма к родным», стр. 171. Ср. в письме от 5 ноября: «Торгуюсь с Шиповником — на счет драм, я было отказал ему, но он набавил цену» (там же, стр. 180).

[26] «Обложка Сомова к драмам восхитительна и пестра (красная, желтая и черная)»,— писал Блок матери 20 сентября 1907 г. (там же).

[27] Там же, стр. 191. Рябушинский Н. П.—издатель журнала «Золотое Руно», с 1907 г. начавший также издавать отдельные книги под маркой своего журнала.

[28] Там же, стр. 198.

[29] А не в сентябре, как сказано в «Хронологической канве жизни и творчества Александра Блока» (Собрание сочинений, т. I, Л., 1932, стр. 66). Ср. письмо Блока к матери от 13 июля 1908 г. («Письма к родным», стр. 218).

[30] Под этим заглавием сборник упоминается в списке книг Блока, приложенном к его «Лирическим драмам»; см. также объявление «Книги Александра Блока», помещенное в киевском журнале «В Мире Искусств», 1908, №№ 1, 2—3, 5, 6—7 и 8—10.

[31] См. письмо Блока к матери от 9 января 1911 г.,— «Письма к родным», II, М.-Л., 1932, стр. 110.

[32] Предполагалось издать перевод Блока со вступительной статьей Гуго фон-Гофмансталя и рисунками Александра Бенуа (см. список «Книги Александра Блока» в сборнике «Земля в снегу»); 31 июля 1908 г. Блок писал матери: «...Гофмансталя не будет. Этот идиот написал четыре странички рассуждений о любви и назвал это предисловием к пьесе Грильпарцера. Я написал статью сам и на-днях

сдаю всю готовую книгу в типографию. Получу за нее 200 р. в два срока — позже» («Письма к родным», стр. 221—222).

[33] «Письма к родным», II, стр. 97—98.

[34] Там же, стр. 98.

[35] Там же, стр. 99 и 104. 7 ноября Блока посетил владелец издательства «Мусагет» Э. К. Метнер.

[36] Неизданное письмо. Замечу кстати, что в январе 1911 г. Блок получил другое предложение об издании Полного собрания сочинений в издательстве «Шиповник» (см. «Письма к родным», II, стр. 111).

[37] «Письма к родным», II, стр. 92.

[38] Там же, стр. 105.

[39] Там же, стр. 109 и 110.

[40] Там же, стр. 110.

[41] Там же, стр. 120.

[42] Там же, стр. 132, 133 и 136. Корректура второго издания «Стихов о Прекрасной Даме» описана в сборнике «Памяти Блока», изд. 2-е, П., 1923, стр. 73—121.

[43] Неизданное письмо.

[44] Под заглавием «Ante lucem» («Перед светом») Блок в рукописях и в последующих изданиях I тома объединял свои ранние стихотворения, написанные в 1898—1900 гг.

[45] В данном абзаце Блок говорит о некоторых формальных особенностях, характерных для его ранней лирики. Он придерживался в иных случаях пунктуации, расходившейся с общепринятой,— различал, например, в многоточии три и четыре точки, — и оставил на этот счет прямые указания. Такова помета на рукописи «Отроческих стихов» (относящейся к 1921 г.): «В многоточиях важны четыре точки, а не обычные три».

[46] Прописные буквы Блок употреблял в обращениях к «Прекрасной Даме».

[47] «Внезапно, как всегда у «Мусагета», получил «Ночные часы»... и 3 листа корректуры II тома»,— записал Блок в дневнике 29 октября 1911 г. («Дневник Ал. Блока 1911—1913», Л., 1928, стр. 28).

[48] Там же, стр. 46.

[49] Там же, стр. 53.

[50] «Наконец, прислали три экземпляра «Снежной Ночи», — записал Блок в дневнике 24 марта 1914 г. (там же, стр. 91).

[51] Дата окончательной обработки этого стихотворения — 15 января 1912 г. (см. «Письма к родным», II, стр. 190, и «Дневник 1911—1913», стр. 76). В начале февраля Блок был занят корректурой сборника и составлением примечаний к нему (см. «Дневник 1911—1913», стр. 82—83,— записи от 1 и 3 февраля).

[52] Цитирую подлинник. Ср. «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 153.

[53] Там же, стр. 152.

[54] См. «Дневник 1911—1913», стр. 154,— запись от 24 декабря 1912 г.

[55] «Составляю детские книжки для Сытина»,— писал Блок матери 2 июня 1912 г. («Письма к родным», II, стр. 199).

[56] Сытин В. И. — сын владельца издательства, ведавший делами по изданию детских книг.

[57] В августе 1918 г. Блок, повидимому, предполагал заново составить книжку избранных стихов для детей. К этому времени относится следующий перечень стихотворений (в тетради беловых автографов 1915—1916 гг.):

Для детей

1898. Полный месяц
Я стремлюсь
Прощаясь с днем
1899. Ночной туман
Гамаюн
Я шел к блаженству (?)
Сирени бледные
Закат горел (не нап[ечатано]) — «Карт[ины] прир[оды]»?
Черная Дева.
Дышет утро.
О, как безумно (не нап.)
1900. Лениво и тяжко.
Разверзлось утреннее (не нап.)
Поэт в сомнении (не нап.)
Сквозь величавые раскаты
1901. За туманом
1902. На весенний праздник
Мы живем в стар[инной] келье

Кто то вздохнул
Золотистою долиной
Еще бледные зори (?)
1903. Маленькому зайчику
Ты у камина
1904. Колыб[ельная] (Спят луга)
Тяжко нам было
1905. Бол[отный] попик
Побывала старушка
У моря (?)
Балаг[анчик] (?)
Поэт (?)
В голубой далекой
1906. Вербочки
Летний вечер
Снег, да снег
Ветхая избушка
Звонким колокол [ударом]
1907. Стучится тихо (?)
1908. Свирель запела (?)
1909. Гейне (Три светлых [царя]) (?)
Сусальный ангел
1912. На лугу
Ворона
Тишина в лесу
Соч[ельник] в лесу
Сны
В сыром ночном (?)
(т. е., только 40—50 стих-ий).

[58] «Письма к родным», II, стр. 266,— письмо от 29 мая 1915 г.

[59] Привожу текст договора, сохранившегося среди бумаг Блока:

Москва, Апреля 15-го дня 1915 года. Сего числа мы, нижеподписавшиеся, Александр Александрович Блок с одной стороны и издательство «Мусагет» с другой, заключили между собой договор в нижеследующем:

1) Я, Блок, уступаю издательству «Мусагет» исключительное право одного полного издания в четырех томах моих сочинений.

2) Издательство «Мусагет» обязуется выпустить означенные сочинения не позже одного года со дня подписания сего договора в количестве 3 000 экземпляров каждого тома. В случае невыхода в свет книг в указанный срок по вине издательства, я, Блок, имею право отказаться от договора.

3) Цена каждого тома определяется в 1 руб. 50 коп. в розничной продаже и в 5 руб. за все четыре тома по подписке. Цена за все четыре тома в переплете имеет быть назначена издательством по выборе переплета, но не дороже 8 руб. за четыре тома по подписке.

4) За вышеуказанное право издания издательство обязуется уплатить Блоку 15% с номинальной стоимости проданных по подписке экземпляров и 15% с номинальной стоимости остальных книг.

Примечание 1. Стоимость квитанции при исчислении следуемого автору гонорара во внимание не принимается.

Примечание 2. Подписные квитанции имеют быть своевременно представлены автору для контроля.

5) Исчисленную таким образом сумму издательство обязуется погасить следующим образом: в день выхода в свет последнего из издаваемых томов пятьсот рублей, затем через каждые шесть месяцев по пятисот рублей до полного погашения следуемой автору суммы.

6) Издательство обязуется как при выходе в свет вышеупомянутых книг, так и при приеме подписки поместить соответствующие объявления не менее, чем в десяти каждый раз наиболее распространенных газетах.

7) Прием подписки должен быть начат не позже как через месяц со дня подписания настоящего договора.

8) По отпечатании настоящего издания имею я, Блок, получить пятьдесят авторских экземпляров издания (из них пять в переплетах) безвозмездно.

9) Выбор формата, бумаги и шрифта делаю одновременно с подписанием настоящего договора я, Блок.

10) Я, Блок, обязуюсь до полной распродажи вышеупомянутого издания или по крайней мере в течение трех лет со дня выпуска ни частично, ни полностью вошедших в него сочинений своих не издавать и прав на издание их другому лицу не передавать.

11) Буде я, Блок, пожелаю издать вновь мною написанное или по истечении

срока, упомянутого в пункте 10, переиздать свои сочинения, то с предложением таковых должен я обратиться первее остальных к издательству «Мусагет» и, только если условия его окажутся для меня неподходящими, имею, я, Блок, право передать издание другому лицу.

По доверенности владельца издательства «Мусагет», отставного титулярного советника Эмилия Карловича Метнера, явленной у московского нотариуса И. И. Траустеля за № 1728,

Секретарь редакции Николай Петрович Киселев.
Александр Александрович Блок.

Издательство отступило от условий договора в определении продажной стоимости книг. Кроме того, в виду успеха издания, тираж был увеличен: III книга «Стихотворений» была отпечатана в количестве 6 000 экземпляров (см. «Письма к родным», II, стр. 298).

[60] «Письма к родным», II, стр. 267.

[61] См. письмо Блока к матери от 4 апреля,— там же, стр. 279.

[62] Там же, стр. 282 и 287. Несколько позже, в декабре 1916 г., тогдашний владелец издательства «Мусагет» В. В. Пашуканис предложил Блоку возобновить договор на издание его произведений, но Блок от этого предложения отказался— см. там же, стр. 322—323.

[63] Там же, стр. 279, 294 и 298.

[64] Книжка была отпечатана в количестве 10 000 (+100 авторских) экземпляров и вышла в свет 21 мая (3 июня) 1918 г. (заметка Блока в записной книжке).

[65] Книжка была отпечатана в количестве 3 000 экземпляров и вышла в свет 6 (19) июля 1918 г. В течение пяти дней разошлось 500 экземпляров «Соловьиного сада» (заметки Блока в записной книжке).

[66] Книжка вышла в свет в конце октября или в начале ноября 1918 г. (заметка Блока в записной книжке).

[67] Роскошное издание in folio, отпечатанное в количестве 300 нумерованных экземпляров, из которых 25 были раскрашены от руки худ. Ю. Анненковым. Издание распространялось по подписке. Книга вышла в свет 14 (27) ноября 1918 г. (заметка Блока в записной книжке).

[68] Точное повторение предыдущего издания на худшей бумаге.

[69] Точная дата заключения договора — 29 мая (11 июня) 1918 г. (заметка Блока в записной книжке). См. также примечания В. Н. Княжнина в сборнике «Письма Александра Блока», Л., 1925, стр. 217—219; там же приведен полностью текст «домашнего договора», датированный 1 (14) июня 1918 г. Согласно условию, издательство «Земля» обязалось выпустить каждую книгу в количестве не менее 4 000 экземпляров (и сверх того по 240 экземпляров каждой книги на веленевой бумаге); авторский гонорар был определен в сумме 16 000 рублей с ординарного тиража (по 1 р. с экземпляра).

[70] Заметка Блока в записной книжке от 17 апреля 1919 г. Отпечатан II том был еще в ноябре 1918 г.

[71] Это намерение так и осталось невыполненным.

[72] «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 182. Цитирую по подлиннику.

[73] Тираж издания — 3 000 экземпляров, книжка украшена последним фотографическим портретом Блока (1921 г.).

[74] Сборник был отпечатан в количестве 10 000 экземпляров (из них 5 000 — на веленевой бумаге). Всего в сборнике было помещено шестьдесят стихотворений; из них пять следующих не вошли в третье издание III тома: 1. Стучится тихо. Потом погромче (1907), 2. В глубоких сумерках собора (1908), 3. Я помню нежность ваших плеч (1914), 4. Распустилась, раскачнулась (1914) и 5. Милая девушка, что ты колдуешь (1915).

[75] «Дневник», I, стр. 146.

[76] «Дневник», II, стр. 146. Четвертое издание «Театра» осуществлено не было; на четвертой странице отдельного издания «Песни Судьбы» 1919 г. стоит: «Вторая книжка «Театра» А. Блока».

[77] В июне 1920 г. Блок отметил в записной книжке по поводу сборника «За гранью прошлых дней»: «Оказалось, что печатают 14 000 [экземпляров] вместо 5 000; по слухам после — до 30-ти» (неопубликованная запись).

[78] Книжка вышла в свет еще при жизни Блока, но «корректуры этого последнего издания тяжело больной Блок уже не правил» (см. Собрание сочинений, т. V, Л., 1933, стр. 130).

[79] В беловой рукописи «Отроческих стихов» имеется следующая заметка Блока:

В многоточии важны четыре точки, а не обычные три.
Важно соблюдать Т большое и малое.
Хорошо бы по старой орфографии.
Мне 10 экземпляров — 15.

Обложку попроще, без признаков футуризма (например, острые буквы и цветочек).

[80] Заметки Блока в записной книжке.

[81] Летом 1920 г. издательство З. Гржебина также предлагало Блоку издать книгу избранных стихотворений (заметка Блока в записной книжке).

[82] Цитирую по рукописи.

[83] «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 201 (запись от 28 августа 1918 г.).

[84] Впервые было опубликовано в «Русском Современнике», 1924, № 3, стр. 147; более исправно—в Собрании сочинений Блока, т. I, Л., 1932, стр. 269—270.

[85] См. «Дневник», II, стр. 122—136; в более исправной редакции — Собрание сочинений, т. I, Л., 1932, стр. 270—280.

[86] Дата указана в следующей заметке Блока о пятом издании I книги «Стихотворений» (привожу ее в сокращении):

Мятели (Час придет — в холодные мятели).
Жолтый (При жолтом свете веселились).
Ты и ты + Он — с мал. буквы.
Эпиграфы — справа вверху (текст — петит, подпись курсив). Даты — слева внизу петит.
Каждый отдел печатается подряд (как главы романа, а не по одному стихотворению на странице). Стихи разделяются тирэ (—).
В конце приложены примечания и указатель.
Орфография старая.
Выбор и текст оконч. 16 апр. 1920.

(Собрание сочинений, т. I, Л., 1932, стр. 281).

[87] «Примечание» Блока перепечатано в I томе Собрания сочинений, Л., 1932, стр. 281—282.

[88] Нелегальное издание, выпущенное во время захвата Сибири белогвардейцами.

[89] Этих четырех изданий (№№ 4—7) видеть мне не пришлось; вышли они, очевидно, в 1918—1919 гг.

[90] Было издано в количестве 250 экземпляров.

[91] Малого формата, на худшей бумаге; «сверстано неверно, без нумерации страниц» (помета Блока в составленном им «Списке моих работ»). Повидимому, к обоим парижским изданиям «Двенадцати» относится следующая запись Блока в записной книжке от 16 декабря 1920 г.: «Е. Ф. К[нипович] принесла парижские бездарности — «Двенадцать» во всех видах».

[92] Относительно издания книг Блока в издательстве «Скифы» см. черновик письма Блока к Е. Г. Лундбергу от 31 января 1921 г. в «Дневнике 1917—1921», стр. 212—213. Из перечисленных в тексте пятнадцати книг Блоку были известны двенадцать (№№ 1, 4, 5, 6, 7, 9—15); он внес их заглавия в «Список моих работ».

[93] Было отпечатано в количестве 510 экземпляров (помета Блока в «Списке моих работ»).

[94] Из них Блок зарегистрировал в «Списке моих работ» №№ 3, 4 и 6.

[95] О редакторской работе Блока см. статьи: Ив. Розанов, Блок — редактор поэтов (сб. «О Блоке», М., 1929) и Ал. Блок и Пушкин («Книга и Пролетарская Революция», 1936, № 7), Н. Ашукин, Блок — редактор Ап. Григорьева (газета «Московский Понедельник», 1922, № 8), Н. Лернер, Блок и Пушкин (газета «Ленинградская Правда», 1928, № 36, от 11 февраля), Е. Книпович, Блок и Гейне (сб. «О Блоке», М., 1929).

## III. ПОСМЕРТНЫЕ ИЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЛОКА

[1] См. Н. Ашукин, Александр Блок. Синхронистические таблицы жизни и творчества (1880—1921). Библиография (1903—1923), М., 1923, стр. 39. На принадлежащем мне экземпляре анонимного издания имеется штамп одесского книжного магазина.

[2] Ср. берлинское издание, т. IX, стр. 204 — 205, и Собрание сочинений, т. XII, М.-Л., 1936, стр. 138.

[3] Строго говоря, не следовало включать в книгу и стихотворение 1921 г. «В альбом К. И. Чуковскому» («Как всегда, были смешаны чувства»), вообще не печатавшееся Блоком и впервые опубликованное в книге К. Чуковского «Александр Блок как человек и поэт», Л., 1924.

[4] Другой аналогичный случай — стихотворение «Успокоительны и чудны», записанное Блоком на обложке книги Вл. Соловьева «Три разговора» и не вошедшее в рукописные тетради.

[5] Ср. текст наброска в моей публикации «Из литературного наследия Александра Блока»,—«Звезда», 1936, № 8, стр. 277—278.

[6] «Новое издание Блока», — «На Литературном Посту», 1929, № 21 — 22,

[7] См. Собрание сочинений, том IV, стр. 297 (редакционное примечание).

[8] Также и в третий отдел IV тома включено стихотворение «Этюды песен Офелии» (стр. 78), являющееся первоначальным наброском стихотворения «Песня Офелии», помещенного в томе I. Место его — среди вариантов к стихам I тома.

[9] Впрочем, возможно, что это восьмистишие связано со стихотворением «Поздней осенью из гавани», вошедшим в III том.

[10] О публикации этой редакторы узнали слишком поздно, когда IV том был уже сдан в печать: в «Хронологический указатель», приложенный к V тому (вышел в 1933 г.), стихи из тифлисского сборника введены со ссылкой на «дополнение», имеющее появиться в XII томе.

[11] «Красная Новь», 1928, № 1, стр. 120. Б. А. Садовской сообщил мне, что автограф этого стихотворения, переданный ему Блоком лично, ныне утрачен, но что текст стихов восстановлен им по памяти с ручательством за точность. Принадлежность этого стихотворения Блоку не вызывает сомнений.

[12] См. Г. Чулков, Александр Блок и его время,—«Письма Александра Блока», Л., 1925, стр. 117.

[13] См. «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 184—185.

[14] Редактор счел нужным включить в издание текст юбилейного приветствия Блока М. Горькому (т. VIII), известный лишь по живой записи, опубликованной в репортерском отчете, и «Солдатскую сказку» (т. XII). Об этой сказке следует сказать несколько слов особо. История ее написания вкратце сводится к следующему: в 1915 г., в разгар империалистической войны, Блок предложил Б. А. Садовскому, в порядке шутливого пари, в три дня написать модный в те дни «военный рассказ», а Садовской, в свою очередь, обязался пристроить рассказ в какой-нибудь журнал в качестве произведения «начинающего» автора. Полученную от Блока (ровно через три дня) «Солдатскую сказку» Б. А. Садовской тщетно пытался напечатать в «Биржевых Ведомостях» и в «Ниве», при чем в редакции «Нивы» ему сказали, что сказка грешит «чрезмерной оригинальностью». Тогда Садовской, по его словам, «скрепя сердце», повытравил из сказки «чрезмерную оригинальность» и предложил ее журналу «Лукоморье», где она также не была принята и пролежала в портфеле Б. А. Садовского вплоть до 1926 г., когда Садовской опубликовал ее (в «очищенной» им редакции) в журнале «Новая Россия» (№ 3, стр. 90—91). Вскоре после этого А. Желанский в заметке «Мнимая сказка Блока» («Печать и Революция», 1926, кн. II, стр. 94—95) доказал, что «Солдатская сказка» не есть оригинальное сочинение Блока, а всего лишь пересказ подлинной народной сказки, записанной П. Словцовым еще в 1848 г. в б. Пермской губернии и впервые напечатанной в 1867 г. (в 1914 г. сказка была перепечатана в специальном издании по фольклористике, откуда, вероятно, и заимствовал ее Блок). При этом А. Желанский указывает, что Блок «не механически переписал словцовскую запись, а п е р е с к а з а л ее, не изменяя, однако, сюжета... Не отступая от сюжета, Блок, однако, з а м е н и л н е с к о л ь к о д е т а л е й д р у г и м и» (подчеркнуто *мною. — Вл. О.)*. Вывод, к которому приходит А. Желанский,—несколько неожиданный: «Ясно одно: в «полном собрании» Блока «Солдатской сказке» не место». По-моему, это совсем не ясно и противоречит характеристике сказки, данной самим А. Желанским, доказавшим, что Блок не механически переписал народную сказку, а пересказал ее. Поэтому я и счел возможным ввести «Солдатскую сказку» в Собрание сочинений Блока (впрочем, не в основной текст, а в «Приложение») — по тем же основаниям, по которым, к примеру, в собрании сочинений Пушкина печатаются записанные и обработанные им песни о Степане Разине.

[15] Отзывы эти частично были опубликованы в сборнике «Памяти Блока», изд. 2-е, П., 1923, стр. 63 — 72.

## IV. ДНЕВНИКИ. ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ И ПИСЬМА БЛОКА

[1] Издание было подвергнуто обстоятельной критике в рецензии Ц. Вольпе («Звезда», 1931, № 2, стр. 235—239).

[2] Ряд писем к Г. И. Чулкову, вошедших в сборник, был опубликован до того в различных изданиях.

[3] Некоторые из писем Блока к Е. П. Иванову первоначально были опубликованы в «Звезде», 1931, № 10, и 1935, № 8.

[4] В тексте фамилия адресата не раскрыта, и письмо напечатано под заголовком: «Редактору журнала «Новое Вино».

[5] См. также черновики писем к З. Гиппиус (1902) в составе раннего дневника Блока, публикуемого в настоящем томе «Литературного Наследства».

[6] См. также черновики писем к Л. Д. Менделеевой в составе того же дневника Блока в настоящем томе «Литературного Наследства».

[7] Эти публикации не исчерпывают всех писем Блока к В. А. Пясту.

[8] Адресат Блока здесь не раскрыт.

[9] Первоначально в «Красной Газете» (веч. выпуск), 1928, № 215, от 6 августа.

# ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО АНДРЕЯ БЕЛОГО

Обзор К. Бугаевой и А. Петровского

## I. ДОЛИТЕРАТУРНЫЙ И НАЧАЛО ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРИОДА

Андрей Белый начал писать около 1896 г.: «В эту эпоху начинается мое авторство; я пишу: пишу много, но про себя; стыдливость моя не знает пределов: если бы меня уличили в те дни в писании стихов, я мог бы повеситься; пишу я и нескончаемую поэму в подражание Тассу [1],— и фантастическую повесть, в которой фигурирует иог-американец, убивающий взглядом, и лирические отрывки, беспомощные, но с большой дозой «доморощенного», еще не вычитанного декадентства... Эпитеты «дикий» и «странный» — мои излюбленные» («На рубеже двух столетий», 1930, стр. 351).

К 1896 г. относился и написанный пятистопным ямбом «Тристан».

Весной 1898 г., в седьмом классе гимназии, были написаны конспекты и наброски отроческой мистерии-драмы «Антихрист», на тему — пришествие антихриста под маской Христа (автограф сохранился в архиве Белого и находится в Литературном музее); впоследствии в переделанном виде два отрывка из этой мистерии были напечатаны: в 1903 г.— «Пришедший» и в 1906 г.— «Пасть ночи». Об этом периоде своей литературной работы Андрей Белый писал: «С начала 1899 г. читаю Соловьевым стихи и отрывки в прозе и усиленно самоопределяюсь, как начинающий писатель; написаны две весьма дикие драмы, которые читаны только Сереже; перед выпускным экзаменом пишу трактат, разбирающий творчество Ибсена» («На рубеже двух столетий», стр. 402; см. также журнал «Записки Мечтателей», 1919, № 1, стр. 59).

Летом 1899 г. была начата поэма в прозе, в форме симфонии, предшествующая «Северной симфонии», — так называемая «Предсимфония». В 1903—1905 гг. автор сжег рукопись, «как недоношенное юношеское произведение» [2]. Не сохранилось также и большинство из вышеперечисленных детских и отроческих набросков в стихах и прозе, относящихся к, так сказать, долитературному периоду творчества Б. Н. Бугаева.

В 1899—1900 гг. писалась первая «Северная симфония». Она была закончена в декабре 1900 г., а в марте—июле 1901 г. была написана «Московская симфония» (2-я драматическая), появившаяся в печати раньше первой под псевдонимом Андрей Белый. В своих воспоминаниях А. Белый отметил: «Кстати, в этом псевдониме я неповинен; его придумал М. С. Соловьев, руководствуясь лишь сочетанием звуков, а не аллегориями; я, ломая голову над псевдонимом, предложил мне нравящийся псевдоним «Борис Буревой», а М. С., рассмеявшись, сказал: — Когда потом псевдоним откроется, то будут каламбурить: «Буревой — Бори вой!» И придумал мне «Андрея Белого» («На рубеже двух столетий», стр. 487). Псевдоним был необходим прежде всего для отца: «Мне, как студенту, нельзя было, ради отца, появиться в печати Бугаевым» («Начало века», стр. 128).

Вторая симфония, напечатанная в 1902 г. под маркой изд. «Скорпион» при содействии М. С. Соловьева, и была первым печатным произведением Б. Н. Бугаева, ставшего с той поры Андреем Белым.

С этого (1902) года и до 1934 г. им было выпущено в свет 46 отдельных книг, не считая переизданий, и свыше 300 статей, очерков, рассказов и т. п., не считая стихотворений.

## II. ПЛАНЫ СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ

При жизни Андрея Белого его сочинения не были собраны воедино ни разу. Единственная попытка относится к 1917 г.; она сделана московским издателем В. В. Пашуканисом. В литературной хронике газеты «Утро России» от 4 февраля 1917 г., № 35, указан общий план этого издания: «Все собрание распадается на три отдела: 1) эпические произведения (романы и симфонии), 2) лирика, 3) теоретические статьи и путевые заметки. В первом отделе выходит «Серебряный голубь». Кроме того, выйдет первая книга стихов «Набат времен» (1900—1904). В нее включен, между прочим, неизданный отрывок из юношеской мистерии «Пришедший». Вторая книга стихов «Россия» (1905—1908), третья — «Зовы»[3] (1909—1917)». Однако, из всего издательского плана были осуществлены лишь два тома: «Том IV. Собрание эпических поэм. Книга первая. «Северная симфония» (1-я героическая), «Симфония» (2-я драматическая). 326 стр.» и «Том VII. Собрание эпических поэм. Книга четвертая. «Серебряный голубь». Повесть. Часть первая. 256 стр.». Третья симфония «Возврат» и четвертая симфония «Кубок метелей», а также вторая часть «Серебряного голубя», вследствие издательского кризиса 1917—1918 гг. и смерти В. В. Пашуканиса, не были напечатаны.

10 августа 1919 г. А. Белый заключил договор с изд. «Шиповник» на издание Собрания сочинений в 22 томах. Издание не осуществилось, так как договор был расторгнут по желанию автора.

Следующим издательством, намеревавшимся печатать Собрание сочинений Андрея Белого, было издательство З. И. Гржебина. Летом 1920 г. автором был выработан следующий порядок издания (план хранится в Литературном музее): А. Серия художественных произведений. Т. I. Симфонии; т. II. Кубок метелей (4-я симфония и все мелкие рассказы); т. III. Золото в лазури (1-й сборник стихов и отрывок из мистерии «Пришедший»); т. IV. Пепел; т. V. Звезда над урной («Урна», «Королевна и рыцари», «Звезда», «Христос воскресе»); т. VI. Серебряный голубь; т. VII. Петербург (по новому тексту); т. VIII. Путевые заметки; т. IX. Котик Летаев. Возвращение на родину; тт. X—XII. Эпопея. В. Серия теоретических сочинений. Т. XIII. Символизм (статьи из «Символизма», «Арабесок» и «Луга зеленого»); т. XIV. Арабески (статьи из «Арабесок» и несколько статей из журналов, не входивших ранее в книги статей); т. XV. Луг зеленый (статьи из «Луга зеленого» и др.); т. XVI. Кризис сознания (ряд статей 1916—1919 гг.); т. XVII. Лирика и эксперимент (статьи из «Символизма»); т. XVIII. О поэтическом смысле; тт. XIX и XX. Статьи по истории культуры. К плану приложен текст предполагаемых предисловий к тт. II, III, IV (приводятся в отрывках ниже при обзоре «Кубка метелей», «Золота в лазури» и «Пепла»), а также текст предисловий к тт. XIII, XIV и XVII.

Из этого широкого плана ничего не было осуществлено, и в 1923 г. в Берлине изд. Гржебина вне всякого собрания сочинений выпустило однотомник А. Белого «Стихотворения» (507 стр.). Кроме того, в архиве писателя сохранилась неозаглавленная записка, которую можно условно назвать «Планом посмертного издания Собрания сочинений Андрея Белого». Она помечена 21 февраля 1925 г. и начинается так: «В случае моей смерти хотел бы я, чтобы эти слова прочел кто-нибудь из друзей, которому было бы интересно знать сумму мной написанного. Я, конечно, не придаю слишком глубокого значения моим работам; вообще, книгами я интересуюсь постольку, поскольку сквозь все их пишется одна Книга книг; и это — Книга духовного развития человечества, его культура; но исследователей этого мучительного становления культуры может интересовать тот или

иной период развития культуры в любой из стран; могут быть люди, интересующиеся «н а ч а л о м  в е к а» в России, деятелями разных течений этого времени; с точки зрения этой и символизм может оказаться «с и м п т о м а т и ч е н», и в нем «с и м п т о м а т и ч е н» могу быть и я со всеми моими малыми достижениями и великими падениями. Ради этой «с и м п т о м а т и к и», как атом истории великой русской литературы я готов дать ответ перед читателями; могут настать времена (после моей смерти), когда поднимется вопрос об издании собрания моих сочинений (не слишком много для этого шансов); будущим редакторам понадобятся «т е к с т ы» мои; и вот им, этим мало ожидаемым будущим редакторам, хотел бы я сказать несколько слов к «руководству» при издании».

После этого вступления в плане 1925 г. идут авторские указания относительно материала и состава каждого из томов и указывается следующий их порядок: т. I. Все стихи; т. II. Четыре симфонии; т. III. Серебряный голубь; т. IV. 1) Петербург (роман), 2) Петербург-драма (по тексту первой студии, а не по «Гибель сенатора»); т. V. Москва; т. VI. 1) Котик Летаев (и «Преступление Николая Летаева»), 2) Записки чудака; т. VII. Путевые заметки; тт. VIII и IX. Начало века (I, II и III томы); т. X. Символизм; т. XI. Символизм как жест жизни; т. XII. Луг зеленый; т. XIII. Кризис сознания (сюда же — Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности); т. XIV. 1) Книга о поэзии, 2) Лирика и эксперимент. План осуществлен не был и остался только авторским пожеланием.

А. Белый, сын математика и сам естественник, был прирожденным «систематизатором». В разделе о стихотворениях не раз будет указано, какое значение он придавал циклам и размещению своих поэтических произведений. Так же относился он и к прозе. Обдумывая возможность переиздания книг, Белый составлял



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
Фотография 1900—1901 гг.
Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

планы и, по мере их неосуществления и — одновременно — увеличения своего литературного наследства, заменял устаревшие планы новыми, также при его жизни несбывшимися.

Таким образом, при рассмотрении литературного наследия Андрея Белого отпадает обзор Собрания сочинений, заменяясь обзором напечатанных книг, отдельных произведений в журналах, сборниках и газетах и, изредка, повторных изданий вышедших книг.

## III. СИМФОНИИ. ПЕРВЫЕ СТАТЬИ. РАССКАЗЫ. ПОЭМА «ДИТЯ-СОЛНЦЕ»

Первое свое печатное сочинение — «Симфонию» (2-ю драматическую) Андрей Белый в течение всей жизни считал одним из своих лучших произведений. Через тридцать лет после написания он относил ее к числу тех шести-семи книг, в которых «сознательно выступал, как художник слова, а не как публицист» (сборник «Как мы пишем», Л., 1930, стр. 15).

«Симфония» была закончена летом 1901 г.; в сентябре прочитана в семье М. С. Соловьева (в присутствии П. С. Соловьевой, поэтессы, известной в свое время под псевдонимом Allegro). М. С. Соловьев одобрил произведение и передал рукопись В. Брюсову, одному из руководителей изд. «Скорпион». Брюсов одобрил «Симфонию» для напечатания, но, так как по издательским соображениям торопить ее выход в свет было невозможно, М. С. Соловьев решил напечатать книгу за свой счет под скорпионовской маркой. Обложка была придумана самим автором (см. об этом «Начало века», стр. 128).

В своих воспоминаниях Андрей Белый описывает, как изумлялся и ужасался поэт, пушкинист и цензор А. А. Венкстерн, от которого зависело цензурное разрешение «Симфонии»: он счел ее бредом и собирался «отечески усовещевать» автора.

«Симфония» была отмечена печатью. «Толстые» журналы приняли только сатирическую сторону произведения, их отзывы были полунедоуменны, полуотрицательны. Зато ежедневные газеты буквально неистовствовали. За отсутствием собственного печатного органа (тогда издавался один лишь несколько смежный журнал «Мир Искусства»), никто из сочувствующих А. Белому не имел возможности высказаться сразу же. Но как только в Петербурге в 1903 г. под редакцией П. Перцова начал издаваться журнал «Новый Путь»,— в апрельской его книжке появилась рецензия Александра Блока. Собственно это была не рецензия, а как бы поэтическая вариация на тему и в стиле самой «Симфонии».

В то же время, в 1903 г., в екатеринославской газете «Приднепровский Край» (существовала с 1898 по 1918 г.) начал сотрудничать Э. К. Метнер, брат композитора, впоследствии музыкальный критик, писавший под псевдонимами Вольфинг (псевдоним придуман Белым) и Mi — la. За подписью Э. он помещал в газете статьи и рецензии о произведениях символистов, и в номерах от 15 и 16 декабря 1903 г. напечатана его статья о «Симфонии» Андрея Белого.

Следующие произведения Андрея Белого стали появляться сразу же после «Симфонии». В конце 1902 г. в № 11 журнала «Мир Искусства» была напечатана его небольшая статья «Певица», посвященная М. Олениной-д'Альгейм, а в № 12— статья «Формы искусства». В 1903 г. при том же журнале издавалась «Хроника «Мира Искусства», там появились заметки о Бальмонте, о постановке «Юлия Цезаря» на сцене Художественного театра и «Несколько слов декадента, обращенных к либералам и консерваторам». В это же время в Петербурге начинает выходить журнал «Новый Путь», в первом номере которого помещен отклик Андрея Белого на книгу Мережковского о Толстом и Достоевском (в отделе «Из частной переписки», за подписью «Студент-естественник»); в № 2 — отзыв о книге К. Гамсуна «Драма жизни» и в № 9 — статья «О теургии». В том же 1903 г. в третьем альманахе «Северные Цветы», изд. «Скорпион», впервые напечатаны

стихи и отрывок из ненаписанной мистерии «Пришедший», а в альманахе «Гриф» (М., 1903) — стихи и «Отрывки из 4-й симфонии» (пять отрывков).

Статья «Формы искусства», подписанная не псевдонимом, а полным именем: Борис Бугаев, послужила, между прочим, поводом для начала переписки с Александром Блоком. В это же время А. Белый выпускает в свет свою первую симфонию, написанную еще в декабре 1900 г. 8 ноября 1902 г. он писал В. Я. Брюсову, что посылает первую симфонию только потому, что некогда переписывать третью. Но 30 августа 1903 г. сообщал ему же, что предпочитает, если первая появится раньше третьей, и предлагал, чтобы отличить ее, озаглавить «как-нибудь поиндивидуальней: «Северная симфония», «Север», «Северные страны», «Рыцарь и королевна», «Королевна»; при этом считал, что лучше всего «Королевна» и «Северная симфония». Впоследствии одно из предполагаемых заглавий было взято для сборника стихотворений «Королевна и рыцари» (1919). Симфония вышла во второй половине 1903 г. в изд. «Скорпион» под названием «Северная симфония» (1-я героическая), с посвящением Эдварду Григу, с цензурным разрешением 4 июля 1903 г. и с датой на обложке: 1904 г.

Следующей по счету симфонией была третья. Начатая в ноябре — декабре 1901 г. «в гистологической чайной» Московского университета, она обрабатывалась в апреле и августе 1902 г. в той же чайной, «на бумажных клочках». Первая ее редакция уничтожена автором («На рубеже двух столетий», стр. 403, 444). В печати она появилась в 1905 г. под названием: «Возврат. III симфония», М., 1905, изд. «Гриф», 127 стр. Цензурное разрешение на книгу помечено 16 сентября 1904 г. Обложку рисовал В. В. Владимиров. В этом произведении несколько больше сюжетности, чем в двух первых, и, вероятно, поэтому, когда в 1922 г. она была переиздана (без изменений) изд. «Огоньки», в Берлине, автор счел возможным устранить подзаголовок «Симфония» и заменить его словом «Повесть». В 1928—1929 гг., во время проживания в Кучине (под Москвой), А. Белый, намечая переиздание некоторых своих книг, собирался переработать заново и «Возврат», но намерения не осуществил.

Четвертая симфония писалась в июне — июле 1902 г. Отрывки 1 — 5 из этой первой редакции, под заглавием «Отрывки из 4-й симфонии», напечатаны в альманахе «Гриф», М., 1903, стр. 52—61 (два отрывка из второй части, один из конца второй части и два отрывка из третьей части). Затем она перерабатывалась в октябре—декабре 1902 г., в сентябре 1905 г. и в июле, октябре и декабре 1906 г. Впоследствии А. Белый назвал «Кубок метелей» одним из своих «лабораторных экспериментов» (сборник «Как мы пишем», стр. 15). Но уже в предисловии к этой книге он писал: «На «Симфонию» свою я смотрел во время работы как на структурную задачу... более всего старался быть точным в экспозиции тем, в их контрапункте, соединении и т. д... Я старался быть скорее исследователем, чем художником» («Кубок метелей», стр. 2). А гораздо позднее он дважды решительно заявил о неудаче этих попыток: «С 1902 до 1908 я только мудрил над одним произведением, калеча его новыми редакциями, чтобы в 1908 г. выпустить четвероякo искалеченный текст» («Начало века», стр. 9), и далее: «Кубок метелей» выявил раз навсегда невозможность «симфонии» в слове» («Между двух революций», стр. 138).

Книга вышла в изд. «Скорпион» под названием «Кубок метелей. Четвертая симфония», с обложкой А. Федотова, в количестве 1 000 экз. Заглавие определилось, повидимому, только к моменту напечатания, так как в письмах 1906—1907 гг. к матери и В. Я. Брюсову Андрей Белый называл свое новое произведение или «Бокалом метели», или просто «Симфонией». В дальнейшем она не переиздавалась, но в январе 1920 г., подготовляя для изд. З. Гржебина собрание своих сочинений, Андрей Белый начал новую переработку этой книги и успел написать несколько первых отрывков, текст которых не сохранился.

К периоду 1902—1908 гг., кроме уже упоминавшегося драматического отрывка «Пришедший», относятся небольшие художественные прозаические произведе-

ния: 1) «Световая сказка», — альманах «Гриф», М., 1904, стр. 11—18; 2) рассказ «Куст», — «Золотое Руно», 1906, № 1, стр. 129 — 135; 3) рассказ «Мы ждем его возвращения»,— «Свободная Совесть», литературно-философский сборник, I, М., 1906, стр. 160—163; 4) примыкающий к теме «Пришедшего» «отрывок из задуманной мистерии» под названием «Пасть ночи»,— «Золотое Руно», 1906, № 1, стр. 62—71; 5) рассказ «Горная владычица»,— «Перевал», 1907, № 12, стр. 20—25; 6) «Адам. Записки, найденные в сумасшедшем доме», — «Весы», 1908, № 4, стр. 15—30.

Оба отрывка из мистерии: «Пришедший» и «Пасть ночи», по намеченному в 1920 г. плану, должны были вместе со сборником стихотворений «Золото в лазури» составить том третий Собрания сочинений в изд. З. И. Гржебина, а остальные рассказы — том второй того же собрания, пополненный двумя рассказами: «Иог» (напечатан в журнале «Сирена», Воронеж, 1918, № 2—3, стр. 18—30) и «Человек. Предисловие к повести «Человек, являющий собой хронику XXV в.» («Знамя Труда», М., 1918, № 1, июнь, стр. 22—24). Других мелких рассказов Андрей Белый не писал, по крайней мере, они не сохранились или неизвестны.

К 1905—1907 гг. относится поэма «Дитя-солнце». В «Списке пропавших или уничтоженных автором рукописей» [4] о ней говорится: «Две песни поэмы «Дитя-солнце», обнимавшие более 2 000 стихов [5] (ямбы, белый стих, написанный неравностопными строками); поэма должна была заключать 3 песни; третья песнь была не написана; в свое время поэма читалась С. М. Соловьеву и А. А. Блоку; пропала весной 1907 г.». Возможно, что автор делал попытки восстановить поэму, так как летом 1907 г. газеты сообщали: «А. Белый усиленно работает над пьесой в стихах, которую он надеется кончить к сентябрю. Сюжет — столкновение горных сил с людьми» («Голос Москвы», 20 июля 1907 г., № 163, рубрика «Литературные вести»; см. также киевский журнал «В Мире Искусств», 1907, № 13—14, отдел «Хроника»). Кроме того, она же, повидимому, обещана к напечатанию в журнале «Весы», о чем говорится в тексте объявления о «Весах» в газете «Слово» от 5 декабря 1908 г.

Сюжет поэмы, которая восстановлена не была,— «космогония, по Жан Поль Рихтеру, опрокинутая в фарс швейцарского городка, которого жители разыгрывают пародию на борьбу сил солнца с подземными недрами». Подробнее об этом см. в книге А. Белого «Между двух революций», 1934, стр. 19—21.

## IV. СТИХОТВОРЕНИЯ

Большая часть детских и отроческих стихов Андрея Белого (о них см. выше: раздел I. Долитературный период), написанных между 1896 и 1899 гг., была уничтожена автором. Первые напечатанные стихотворения относятся к 1901—1903 гг. Они появились в 1903 г. в двух московских литературных сборниках: «Северных Цветах» (третий альманах, изд. «Скорпион») и альманахе «Гриф».

В «Северных Цветах» 1903 г. было напечатано 8 стихотворений (16 отрывков), составивших цикл «Призывы»: 1. «Три стихотворения» (а) Все тот же раскинулся свод, б) Поет облетающий лес, в) Звон вечерний гудит, уносясь); 2. «Закат» (а) Даль без конца. Качается лениво, б) Я шел под вечер тихий и усталый); 3. «Загадка»; 4. «Кентавр» (а) Был страшен и холоден сумрак ночной, б) Холодная буря шумит); 5. «Великан» (а) Поздно уж, милая, поздно... Усни, б) Бедные дети устали); 6. «Призывно грустный шум ветров...»; 7. «Знамение»; 8. «Четыре отрывка» (а) Пусть вокруг свищет ветер сердитый, б) И все выше и выше всхожу я, в) Там... в низинах ждут с верой денницы, г) Черный бархат усыпан так щедро).

В альманахе «Гриф» 1903 г. было напечатано 8 стихотворений: 1. «Гроза на западе»; 2. «В. Брюсову»; 3—6. Четыре стихотворения, объединенные в цикле «Возврат»: «Гном» (а) В дремучем лесу, б) Все тихо), «Старинный друг», «Уж этот сон мне снился», «Возврат»; 7. «Вот на струнах тревожных»; 8. «Образ вечности».

ОБЛОЖКА Н. ФЕОФИЛАКТОВА К КНИГЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ЗОЛОТО В ЛАЗУРИ», 1904 г.
Литературный музей, Москва




В следующем, 1904 г. вышел альманах «Гриф», в котором были напечатаны стихи: «Битва исполинов»; «Поединок»; «Предание»; «Осень» (а) Печальный друг, б) В небесное стекло).

Кроме того, в «Журнале Для Всех», 1904, июль, напечатано стихотворение «Тройка» (1904), и два стихотворения 1903 г.: «Золотея, эфир просветится» и «Зовут аргонавты на солнечный пир» приведены автором в его статье «Символизм, как миропонимание» («Мир Искусства», 1904, № 5). За исключением «Тройки», перепечатанной в книге «Пепел» (1909), все эти стихотворения вошли в состав сборника «Золото в лазури», первого стихотворного сборника Андрея Белого (изд. «Скорпион», М., 1904).

## «ЗОЛОТО В ЛАЗУРИ»

Сборник этот задумывался еще в конце 1902 или в начале 1903 г.; в письме к В. Я. Брюсову от 24 июля 1903 г. Андрей Белый, упоминая о согласии изд. «Гриф» выпустить книгу в сентябре, продолжает: «о «охотно отдам... «Скорпиону»... размер от 150 до 200 страниц... Согласны ли Вы издать его осенью». Согласие было получено, и 9 августа Белый писал уже Брюсову: «Смотрю на печатаемый сборник, как на свое прошлое, а не теперешнее». Некоторые отрывки казались ему «сомнительными даже для прошлого», и он ждал от редактора окончательного решения. 18 августа рукопись была отправлена, и в дальнейшем началось совместное обсуждение автором и редактором ряда вопросов.

Общее название цикла стихов в «Северных Цветах» 1903 г. «Призывы», установленное В. Я. Брюсовым, предназначалось и для всего сборника; но в письме от 30 августа Андрей Белый предложил озаглавить весь сборник «Золото в лазури», оставив это же название за первым отделом; вместо «Призывы» он предлагал еще «Закаты», «Светы», «Лучи и отсветы». Брюсов остановился на первом его

предложении. Вышедший сборник делился на пять отделов: «Золото в лазури», «Прежде и теперь», «Образы», «Лирические отрывки в прозе», «Багряница в терниях». Последний отдел первоначально назывался «Пурпур и тернии»; недовольный этим названием автор предлагал редактору на выбор другие: «Багряница», «Багряница в небе», «Любовь и багряница», «Красные светы», «Капли крови»; но, вероятно, строки

Облекли меня в багряницу!
Пусть вонзаются тернии в лоб...
(«Возмездие», отр. III, — «Золото в лазури», стр. 229)

послужили основанием для окончательной редакции.

Автор предлагал изменить также и названия других отделов книги: вместо «Образы» — «Пришельцы из хаоса», «Фантомы из бездны» (или «Над бездной»), «Из бездны веков», «Сказки хаоса»; вместо, по его мнению, неудачного «Прежде и теперь» — не придумалось «ничего, кроме ужасного» «Парики и пиджаки»; вместо предполагаемого самостоятельного отдела «Северные элегии» — «Туманы», «Северный туман», «Север». Новые названия были отклонены, а последний отдел и совсем не сохранился. (Возможно, что в него входили стихотворения «Гном», «Серенада», «Утешение», «Осень», «Грезы», «Северный марш», «Кладбище» («Золото в лазури», стр. 161—174), в которых отчетливы темы севера и туманов.)

В том же письме к В. Я. Брюсову от 30 августа 1903 г. Андрей Белый просил связать стихотворение «Золотое руно» с «Аргонавтами» и дать общее заглавие «Золотое руно», а бывшее «Аргонавты» пометить цифровой «2 (полагая, что первый отрывок есть 1)». Эти стихотворения цитированы в тексте упомянутой выше статьи «Символизм, как миропонимание» (перепечатана в сборнике статей «Арабески», стр. 238), но оба без заглавия, первое — без последнего четверостишия, а последнее в значительно измененном виде.

Впрочем, первые стихотворения, перепечатанные из сборников 1903 г., в «Золоте в лазури» появились лишь в слегка измененной редакции: 1. «Даль без конца» (стр. 13) — в предпоследней строфе эпитеты «винно-золотистой», «лучистой», «огнисто-жгучей» заменены последовательно на «огненно-лучистой», «огнистой», «пунцово-жгучей»; 2. «Я шел домой согбенный и усталый...» (стр. 13) — изменилась первая строка, а в третьей «вечерний» стало «далекий»; в последней строфе «Я молча стал покорный» изменено на «Так я стоял счастливый»; 3—5. «Три стихотворения» — без изменений, лишь во второй строфе второго стихотворения (стр. 23) вместо «Приблизилась тень» первоначально было «Уж падает тень»; 6. «Загадка» получила в книге заглавие «Вечность» (стр. 122); 7. «Знамение», потеряв заголовок, стало второй частью стихотворения «Утро» (стр. 134), а в стихотворении «Призыв» (стр. 223), посвященном памяти первого друга поэта на литературном пути, М. С. Соловьева (умер 16 января 1903 г.), появилось заглавие и опущена строфа пятая. Остальные стихотворения перепечатаны без изменений или с очень незначительными.

Большая часть стихотворений из альманаха «Гриф» 1903 г. перепечатана почти без изменений: «Гроза на западе» получила заглавие «Гроза на закате» (стр. 21); «В. Брюсову» стало называться «Маг» (стр. 123); «Старинный друг» стало второй частью одноименного цикла стихов (стр. 138); стихотворение «Вот на струнах» вместо *** получило заглавие «Тоска».

Во втором отрывке стихотворения «Гном» (стр. 161) изменена одна первая строка. Было: «Все тихо, ни бури, ни грома»; стало: «Не слышно зловещего грома». Но первый отрывок, единственный из всех стихов того времени, кроме «Аргонавтов», подвергся большой авторской правке.

Четыре стихотворения, напечатанные в альманахе «Гриф» 1904 г. («Битва исполинов», «Поединок», «Предание», «Осень»), перепечатаны в «Золоте в лазури» также лишь с небольшими добавлениями, перестановками и стилистическими исправлениями. Название изменено только в одном стихотворении «Битва исполинов», которое в «Золоте в лазури» озаглавлено «Битва»; в стихотворении «Поеди-

нок» в конце первого отрывка добавлены две строфы, а в стихотворении «Предание» опущен эпиграф из Пушкина: «Меж нами есть одно преданье».

Кроме перечисленных выше, все остальные стихотворения напечатаны в «Золоте в лазури» впервые. Общее число названий (иногда название объединяет несколько стихотворений) — 96. Кроме стихов (1900 — 1904), в книге был отдел (предпоследний) «Лирические отрывки в прозе». Пять из них помечены 1900 г.; один — «Аргонавты» — 1904 г.; один — «Сон» — без даты. Эти отрывки никогда не перепечатывались. И только в 1929 г., перерабатывая весь том «Золото в лазури», Андрей Белый переложил три из них на белые стихи, пометив их двойной датой: «Волосатик» — 1898—1929; «Ревун» — 1898—1929; «Аргонавты» — 1903 — 1929; с добавлением нового стихотворения «Сказание об Али-бабе» (1929) они составили четвертый отдел «Белые стихи» в ненапечатанном томе стихов «Зовы времен».

Цензурное разрешение на сборник «Золото в лазури» помечено 15 марта 1904 г.; появился он в апреле, в обложке работы Н. Феофилактова, главного художника «Весов». Сборник имеет посвящение: «Дорогой матери».

Сам автор был не слишком доволен первым сборником своих стихов. Уже при сдаче в печать книга была для него не настоящим, а прошлым, и прошлое «дразнило» его: «Воротило от книжного вида и сути: беспомощность, самоуверенность детских стихов удручала в сравнении с маленькой, трудно прочтенной книгой стихов Вячеслава Ивановича», т. е. «Прозрачностью» («Начало века», стр. 328). Позже, в предисловии к «Урне», помеченном 14 января 1909 г., он писал: «Озаглавливая свою первую книгу стихов, я вовсе не соединял с этой юношеской, во многом не совершенной книгой того символического смысла, который носит ее заглавие... Еще «Золото в лазури» далеко от меня... в будущем» («Урна», стр. 11).

В дальнейшем, неоднократно замышляя переработку «Золота в лазури», Андрей Белый много раз за нее принимался: в 1914, 1916, 1921, 1922 и 1925—1931 гг. Накануне мировой войны изд. «Сирин» (М. И. Терещенко), издававшее сборники под тем же названием и собрания сочинений крупнейших символистов: В. Брюсова, Ф. Сологуба и отдельные книги А. Ремизова, намеревалось издать стихотворения Андрея Белого и Александра Блока. Набор первого тома стихов Блока был начат, и даже сохранились сверстанные листы. Но из-за военных событий издатель приостановил свою деятельность, не осуществив намеченных изданий. Однако, в связи с издательскими планами, Андрей Белый, находясь в Швейцарии, подготовлял двухтомное собрание своих стихотворений и «слегка» выправил для него текст «Золота в лазури». В предисловии к этому изданию, датированном: «Арлесгейм, 2 июля 1914 г.», он писал, что при отборе стихов руководствуется не их художественными достоинствами и поэтому оставляет в первоначальном виде много формально-слабых стихотворений, так как они «характеризуют идейные искания и переживания автора несравненно ярче, нежели другие стихотворения... Что касается переделки... то автор переделывал лишь те из стихов, в которых были кричащие несовершенства техники» (см. рукопись в архиве Андрея Белого в Литературном музее).

Издание намечалось по хронологическому принципу. Из «Золота в лазури» в него вошло 75 стихотворений: к 1901 г. отнесено 10; к 1902 г.— 23; к 1903 г.— 40; к 1904 г. — 2; из названий отделов сохранились два: «Прежде и теперь» (12 стихотворений) и «Золото в лазури» (38 стихотворений) — оба под 1903 г.

В 1916—1917 гг. Андрей Белый перерабатывал «Золото в лазури» для изд. В. Пашуканиса, включив в него отрывок «Пришедший» и озаглавив этот том в новом издании «Набат времен» (см. «Утро России», 4 февраля 1917 г.) или, по другим сообщениям, «Зовы времен» (В. Д[ержановский],— «Знамя Труда», 1918, № 2, июль, стр. 32). Рукопись с переработанным текстом пропала при ликвидации издательства. Когда в 1920 г. наметилась возможность издать собрание сочинений у З. Гржебина, Андрей Белый вынужден был вернуться «к старому забракованно-

му тексту, не меняя уже ни иоты», и в предисловии (июль 1920 г.) к предположенному третьему тому собрания, заключающему «Золото в лазури», писал: «Автор с ужасом обозревает все дефекты этой книги; все технические наивности, все безвкусия красочных пятен автор осознает сам... (Книга) — документ истории становления символического течения в русской поэзии начала 1900 годов — не более, скорее эта книга, по мнению автора, должна быть названа «Сусалом в синьке», нежели «Золото в лазури» (меткое выражение одного из критиков автора[6]). Такую несовершенную книгу или не стоит печатать, или стоит печатать без единой поправки (как исторический документ), или переработать вновь, не оставив ни одной строчки в прежнем виде; для этого надо войти сызнова в цикл переживаний книги, пропустить его вновь сквозь себя, пережить свою «в т о р у ю м о л о д о с т ь»; и — в духе прошлого, в сущности, написать новую книгу; это — возможно, но предполагает трудную моральную работу». Работа была отчасти проделана, но после пропажи рукописи возобновлять ее «нет ни времени, ни моральных сил».

Таким образом, каждый раз, возвращаясь к «Золоту в лазури» и собираясь переработать эту книгу для нового издания, Андрей Белый считал нужным воссоздать внутренний текст книги, те мотивы, по которым она писалась, которые она должна была воплотить и, с точки зрения автора, не воплотила из-за юношеского несовершенства техники начинающего поэта. Книга в том виде, как она была, — лишь «исторический документ» потому, что это — для Андрея Белого — лишь отпечатки пальцев, которые нащупывали образ, продолжающий жить в творчестве поэта, в нем самом, меняясь и развиваясь вместе с творчеством. Поэтому переделки — это иногда почти новые стихи, написанные на ту же тему. И в каждое новое издание стихи входили переработанными и осмысленными по-новому. То, что было сказано, открывалось с новой точки зрения, сокращаясь и сжимаясь в строгой чеканке слов.

Издание 1920 г. не осуществилось, но в 1923 г. в изд. З. И. Гржебина вышел заново отредактированный сборник Андрея Белого «Стихотворения». При сличении его текста с рукописью экземпляра, приготовленного для изд. «Сирин», оказалось, что правка отдельных стихов и строф «Золота в лазури» совпадает, но в издании 1923 г. она совершеннее и законченнее. В этом издании стихи были расположены не хронологически, а по «отдельным циклам, выражающим крупные линии, слагающие лик моей музы» (Предисловие. 21 сентября 1922 г., стр. 8). Отдел «Золото в лазури» распадался на три части: 1. В полях; 2. В горах; 3. Не тот. В отдел вошли не все стихотворения из книги «Золото в лазури», и обратно: присоединены некоторые стихотворения из «Пепла». Шесть стихотворений из отдела «Прежде и теперь» («Золото в лазури») вошли в раздел, составляющий в издании 1923 г. вторую часть отдела «Пепел». О дальнейших переработках книги «Золото в лазури» см. ниже, стр. 597, планы 1925 и 1931 гг. По плану 1931 г., в первый из намеченных в этом плане двух томов собрания стихотворений — «Зовы времен» — включено, как основное его содержание, большинство стихотворений «Золота в лазури», но вновь измененных и переработанных иногда до полной неузнаваемости. Во второй том стихов «Звезда над урной», по плану 1931 г., в пятый отдел «Стилизации. Прежде и теперь», намечались стихотворения из второго отдела «Золота в лазури» — на этот раз все, за исключением: «Весна», «Из окна», «Свидание», «На окраине города». Но ни в первом, ни во втором томе последней редакции (1931), так же, как и по плану 1925 г., название «Золото в лазури» не сохранилось.

## «ПЕПЕЛ»

С 1905 г. в журналах и альманахах начали печататься стихотворения Андрея Белого, которые все дальше и дальше отступали от тем «Золота в лазури».

В 1905 г. в «Вопросах Жизни» напечатаны в № 3: «Кроткий отдых», «Гроза

в горах», «Воздушный путь», «Старинному врагу»; в № 7 — «Калека» и «Пир». В альманахе «Гриф» 1905 г. — два цикла. Первый под заглавием «Тоска по воле» составлен из одиннадцати стихотворений: 1. «Отчаянье»; 2. «На улице»; 3. «Меланхолия»; 4. «Успокоение»; 5. «Попрошайка»; 6. «Шоссе»; 7. «Арестанты»; 8. «Странники»; 9. «На вольном просторе»; 10. «Изгнанник»; 11. «На рельсах». Второй цикл «Идиллия» — из двух стихотворений: 1. «На дворе с недавних пор»; 2. «Как струя золотого вина».

В 1906 г. в журнале «Весы» появился цикл «Одинокие». Семь стихотворений: 1. «Заключение» (=«Успокоение»,—«Пепел»); 2. «Одинокий» (=а) «Поэт», б) Созидатель», в) «Маг»,— «Урна»); 3. «Побег» («Пепел»); 4. «Тревога» (=«В летнем саду»,— «Пепел»); 5. «Убийца» ( а) «На откосе», б) «Бегство»,— «Пепел»); 6. «Путь» («Пепел») и 7. «Жизнь» («Пепел»).

В 1906 г.— в журнале «Золотое Руно» в № 1: цикл «Горемыки» (1. «Бурьян»; 2. «Беглый»; 3. «Поджог»,— все вошли в «Пепел», второе с измененным названием «Каторжник»; в «Золотом Руне» эти стихотворения печатались параллельно с переводом на французский язык, сделанным Эсмер Вальдором); в № 3: «Калека» (1. «Моей невестой ты цвела»; 2. «Мы ждем. Ее все нет и нет»,— в видоизмененном виде «Паук» и «Свадьба» в «Пепле»); в № 4: «Поповна и семинарист» (с вариантами в «Пепле» под названием «Поповна»); в № 7: «С. М. Соловьёву» (Меж сиреней, меж решеток),— с вариантами в «Пепле» под заглавием «Ты»; в № 11—12: «Обыденность» (1. «Любовники»; 2. «Телеграфист»,— второе в «Пепле», первое не перепечатано).

В 1906 г.— в журнале «Перевал» в № 2: «Бегство» и «Горемыки» (1. «Осинка» I и II; 2. «Горе»,— с вариантами в «Пепле»).

В 1906 г.— в сборнике «Свободная Совесть»: в № 1 — «Весенняя грусть» («Пепел»); в № 2 — «Злая страсть» (не перепечатано), и в сборнике «Факелы», 1: «Опять он здесь в рядах борцов, он здесь — пришелец из Женевы» (не перепечатано) и «Толпы рабочих» (= «Похороны» в «Пепле»).

Отклики в печати на стихи этого года находим только у Б. Зайцева,— «Заметки о художестве», «Зори», М., 1906, № 9—10, (о «Горемыках» в «Золотом Руне» и о «Факелах»); Аврелия (В. Брюсов),— «Весы», 1906, № 5 (о «Факелах»), Алеиска,— «Перевал», 1907, № 3 (о «Злой страсти»), а также А. Бачинского,— «Золотое Руно», 1906, № 5 (о «Пришельце из Женевы»).

Некоторые из стихов этого периода, вошедшие в «Пепел» и «Урну», а частью так и не перепечатанные из журналов, носили настолько биографическую окраску и так тесно были связаны с переживаниями Белого-человека, что опубликованию их предшествовала длительная переписка с редакцией. Так, посылая в «Весы» «гробовой цикл» стихов, известный впоследствии под названием «Панихида», Андрей Белый много раз колебался, печатать ли их. В письме к В. Я. Брюсову от 4 октября 1906 г., из Мюнхена, он писал: «Гробовой цикл прошу выбрать для печати по усмотрению: я с «Руном» договорился относительно «Выноса», а через несколько дней вносил ограничение: «Можно печатать стих. мои: «Сидишь на постели, обагренный закатом», «Панихида», «Вынос», «Память». Другие же гробовые не надо». Затем в письме от 24 октября: «Печатайте мои гробовые песни, кроме... «Она гуляла в черном трауре вдоль реки» и не печатайте ничего облачного вроде «Ей поет ветерок» или «Угроза»...», а еще через два дня: «Невозможно в данный момент появление г р о б о в ы х п е с е н в печати» (письмо от 26 октября 1906 г.).

В начале 1907 г. кризис разрешился, стихи стали «прошлым», и в письме от 18 февраля к тому же В. Я. Брюсову говорится: «Видел, что мои погребальные песни Вы озаглавили «Панихидою». Если Вы не против, то напечатайте погребальные песни целиком. Теперь у меня нет субъективных причин, препятствующих их появлению. Прилагаю еще одно гробовое: если хотите, вставьте его в цикл в виде эпилога».

Так появляется в «Весах» 1907 г., № 6, «Панихида. Лирическая поэма» в со-

ставе девяти стихотворений: 1. «Сидишь на постели»; 2. «Цветы. И ты»; 3. «Со мной она»; 4. «Вокруг — и жена, и любовница, и друг»; 5. «Венки снимут»; 6. «Она гуляла вся в черном»; 7. «Опять сияньем залучился»; 8. «Тужила о милом»; 9. «Я вышел из бедной могилы». Восемь из них написаны в 1906 г. в Серебряном Колодезе в России, одно — заключительное — в январе 1907 г. в Париже, оно-то и было эпилогом, о котором говорилось в последнем письме.

В журнале заглавий к отдельным стихотворениям не было, и появились они лишь при перепечатании в книге «Пепел». Но там поэматический цикл распался на составные звенья, при чем первое, второе и шестое стихотворения были совсем устранены; третье и четвертое, перестроенные и видоизмененные, получили заглавия «У гроба» и «Отпевание» (вероятно, оно и называется в письме «Панихидой»); пятое — «Вынос» (оно, как и все остальные, было напечатано не в «Золотом Руне», а в «Весах»); седьмое — «Преследование»; восьмое, обозначенное в письме, как «Память», стало «Свиданием», а в эпилоге опущена пятая строфа, и он получил заголовок «Матери». В сборнике «Стихи о России» (1922) это стихотворение называлось «Родине-Матери», а во втором издании «Пепла» (1929) — «Могила», при чем туда оно было включено, как единственное из всего «гробового цикла».

В сборнике «Стихотворения» 1923 г. поэма получила название «Мертвец», но в состав ее вошли в сильно переработанном виде только пять отрывков, дополненные пятью стихотворениями из «Пепла» и новым стихотворением «Царствие небесное» (см. изд. 1923 г., стр. 327—345).

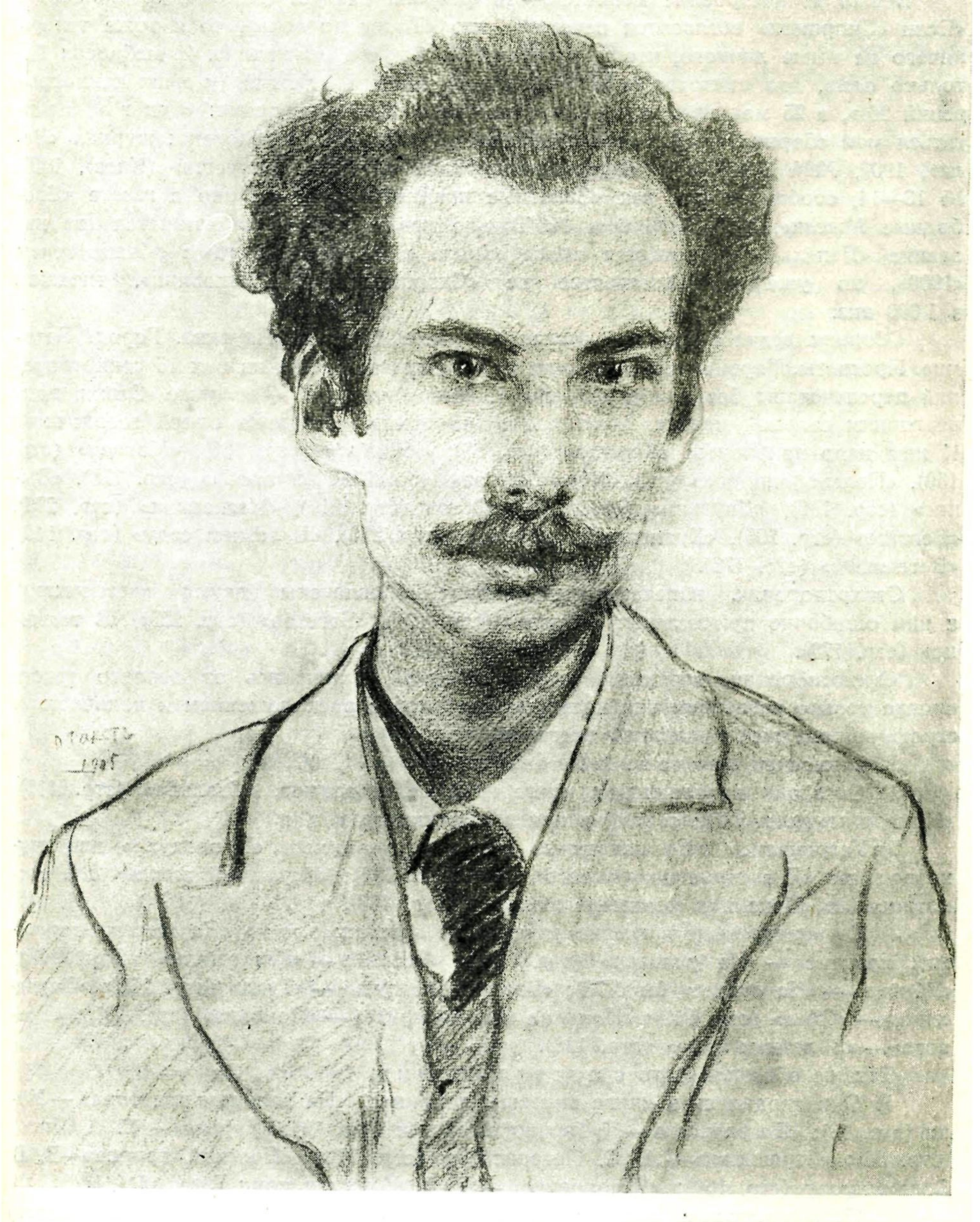
Непосредственно к этому циклу примыкали «Эпитафии» («Золотое Руно», 1907, № 3), в состав которых входили четыре стихотворения, написанные в 1907 г. в Париже: 1. «Ты светел в буре мировой»; 2. «Я шел один своим путем»; 3. «Хотя бы вздох людских речей»; 4. «Золотому блеску верил». Первые три перепечатаны в «Урне» под заглавием: «Просветление», «Совесть» и «Ночь»; четвертое — в сборнике «Пепел»: «Друзьям». На слова этого стихотворения написана музыка Н. К. Метнером, сначала появившаяся в виде нотной вклейки в том же № 3 «Золотого Руна», а впоследствии — под названием «Эпитафия», ор. 13, № 2, изд. Юргенсона, М., 1909.

В журнале «Перевал» за 1907 г. напечатаны стихотворения того же периода — в № 6: из цикла «Безумный» — 1. «В полях», 2. «Полевой пророк»; в № 10: «Народный вождь»; в № 12: «В воздухе» и «Вознесение», — все они вошли в «Пепел». В том же году — в сборнике «Корабли» (М.) два стихотворения: «Все забыл» и «Хулиганская песенка» (оба вошли в «Пепел»).

В 1908 г. в шестом альманахе изд. «Шиповник» напечатан цикл «Голоса в полях», в составе которого: 1. «Обручальное кольцо», 2. «Угроза», 3. «Теневой демон», 4. «Я» (Далек твой путь), 5. «Она» (Я целовал ее).

Второе из них, судя по заглавию и теме, было исключено из состава «гробовых песен», как «облачное» (см. выше в письме Андрея Белого к Брюсову от 24 октября 1906 г.). Оно перепечатано в книге «Пепел», в отделе «Безумие», куда включены основные отрывки «Панихиды». Первое стихотворение из «Голосов в полях» вошло также в «Пепел», под тем же заглавием «Обручальное кольцо»; четвертое и пятое («Я», «Лѐта») — в «Урну»; третье стихотворение перепечатано не было.

Вышеперечисленные стихотворения со значительными дополнениями составили основной текст «Пепла» — второго сборника стихов Андрея Белого. Мысль о нем зародилась давно: в «Известиях книжных магазинов М. О. Вольфа», 1906, № 35, в отделе «Книги в печати и приготовленные к печати» названа книга Андрея Белого «Тоска по воле» [7]; о том же говорится в книге Н. Пояркова «Поэты наших дней», М., 1907 (в статье о творчестве А. Б.). Но одновременно с переговорами о печатании «гробовых песен» Андрей Белый писал В. Брюсову из Мюнхена в 1906 г. (октябрь): «А сборника сейчас по внутренним мотивам печатать не надо... Громадный кошмарный период жизни для меня отходит ма-



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
Портрет Л. Бакста. Карандаш. 1905 г.
Третьяковская галлерея, Москва

ревом»; 24 октября: «Сборника не надо: он — гадкий»; 26 октября Андрей Белый, упоминая название сборника «Тоска по воле», высказывается по тем же причинам против печатания, просит вернуть рукопись, которую, может быть, можно будет напечатать лишь года через два.

В 1907 г. настроение меняется,— 18 февраля следует деловое предложение: «Если «Скорпион» согласится печатать мою «Тоску по воле», то я тоже теперь ничего не имею личного, что препятствовало бы его появлению. Я выбросил бы только одно, два стихотворения и дополнил бы его стихами (у меня стихотворений 20)», а 25 мая письмо из Крюкова уже в тоне нетерпения: «будет ли печататься мой сборник?». Название сборника не было еще определено: журнал «Весы», 1907, №№ 5 и 11, и «Хроника» журнала «В Мире Искусств» (Киев), 1907, № 13—14, сообщают его, как «Закатные прахи»; таково же оно в газете «Свободные Мысли», 1908, №№ 6 и 44. Только позже появилось окончательное название «Пепел», под которым книга вышла в конце 1908 г., с обозначением «1909», но уже в издательстве не «Скорпион», а «Шиповник», тиражом в 1 000 экз.

Сборник делился на семь отделов: Россия. Деревня. Паутина. Город. Безумие. Просветы. Горемыки. В него вошло 101 стихотворение, из них 16 стихотворений перепечатаны без изменений, 40 — с изменениями, 45 — впервые. Стихи, подвергшиеся сильной правке, помечены в содержании сборника одной звездочкой. К ним надо прибавить: «Бегство» (стр. 85), «Поджог» (стр. 136), «Матери» (стр. 159), «Полевой пророк» (стр. 160), «Угроза» (стр. 171), «У гроба» (стр. 178), «Вынос» (стр. 180), «Друзьям» (стр. 183), «Обет» (стр. 219), «Изгнанник» (стр. 223), «Бегство» (стр. 225), «Хулиганская песенка» (стр. 230), «В летнем саду» (стр. 148), «В темнице» (стр. 173).

Стихотворения, напечатанные впервые, обозначены двумя звездочками; к ним ошибочно причислены: «Угроза» (стр. 171), «Бегство» (стр. 225), «В темнице» (стр. 173).

Стихотворения, перепечатанные в «Пепле», отличались от первого текста иногда только заглавием или посвящением, иногда расположением и количеством строф, иногда же переделкой всего текста.

В отношении з а г л а в и й бывало так:

1) Заглавия появлялись в книге впервые, например, «Свадьба» (стр. 112); «Похороны» (стр. 145); стихи из цикла «Панихида» и т. д.

2) Устранялись первоначальные заглавия: например, «В воздухе» для стихотворения «Я в струе воздушного тока» (стр. 186); «Народный вождь» для стихотворения «Пока над мертвыми людьми» (стр. 147).

3) Первоначальные заглавия заменялись новыми: вместо «На железнодорожном полотне» — «На рельсах» (стр. 19); «Беглый» — «Каторжник» (стр. 32); «Убийца» — «На откосе» (стр. 78); «Воздушный путь» — «Туда» (стр. 185); «Вознесение» — «Обет» (стр. 219); «Поповна и семинарист» — «Поповна» (стр. 191); «Тревога» — «В летнем саду» (стр. 148).

Так же обстояло дело с п о с в я щ е н и я м и:

1) Они вводились в книге впервые: например, «На вольном просторе» — Муни (стр. 18); «На рельсах» — Кублицкой-Пиоттух (стр. 19); «Бурьян» — Г. Г. Шпету (стр. 38); «Странники» — А. С. Петровскому (стр. 200); «Полевой пророк»—В. В. Владимирову (стр. 160); «Успокоение» — Л. Л. Кобылинскому (стр. 241).

2) Первоначальные посвящения заменялись новыми: «Каторжник» вместо А. А. Кублицкой-Пиоттух посвящен Н. Н. Русову (стр. 32); «Друзьям» вместо З. Гиппиус — Н. И. Петровской (стр. 183).

Изменения в т е к с т е:

1) Изъятие, дополнение или перестановка строф и строк. Например, в стихотворении «На рельсах» (стр. 19) строфа 4-я стала шестой, а строфы 5-я и 6-я передвинулись на место 4-й и 5-й; в стихотворении «Преследование» (стр. 143) изменен порядок строф: 1, 4, 2, 3, 5, а две последние строфы изъяты;

в стихотворении «Каторжник» (стр. 32) добавлены строфы 5, 7—8, 10—16, а вариант нынешней 9-й находился после нынешней 18-й; в стихотворении «В летнем саду» (стр. 148) добавлены две строфы в конце и переставлены строки: в строфах 4-й и 7-й — 1, 4, 3, 2, а в строфе 5-й — 3, 4, 1, 2; кроме того, все стихотворение переработано.

2) Слегка или резко перерабатывался весь текст: например, в стихотворениях «Телеграфист» (стр. 22), «Калека» (стр. 97), «Горе» (стр. 62), «Успокоение» (стр. 241), «Паук» (стр. 103).

В 1914 г. Андрей Белый начал перерабатывать сборник для изд. «Сирин». При хронологическом расположении стихов. отделы «Пепла» распались, а стихотворения разместились по годам: 1904—1907.

В 1929 г. вышло второе, композиционно и стилистически совершенно переработанное издание «Пепла» (изд. «Никитинские субботники», тираж 3 000 экз.). Признавая за книгой «ряд художественных недочетов», Андрей Белый в предисловии к новому изданию (Кучино, ноябрь 1928 г.) указывал, что она заслуживает внимания читателя новой эпохи, так как является художественным документом 1905—1908 гг. и, кроме того, посвящена памяти неустаревшего Некрасова. Это— «Лирическая поэма в четырех частях»; части-отделы книги: «Глухая Россия», «Мертвый город», «В полях», «Злая деревня».

Вместо 101 стихотворения старого «Пепла», в новом было только 78, из них 16 новых; это — 1) за исключением двух, взятых из «Золота в лазури», и двух — из «Урны», стихи, написанные гораздо позднее «Пепла», но в теме «Пепла»; 2) написанные вчерне в эпоху «Пепла», но по цензурным или другим причинам тогда не опубликованные и доработанные автором только теперь: «Пустой простор» (стр. 37), «В окне тюрьмы» (стр. 58), «Вставай» (стр. 63), «Город» (стр. 64), «Декабрь» (стр. 66), «Помойная яма» (стр. 68) и др.

Второе издание «Пепла» было последней прижизненной книгой стихов Андрея Белого. В плане 1931 г. большая часть книги «Пепел» (по тексту 1929 г.) относится во второй том «Звезда над урной», образуя там заново перестроенные отделы: 1. «Россия», 2. «Деревня», 3. «Пепел», 4. «В полях». В отдел 5. «Стилизации. Прежде и теперь» помещено только одно стихотворение «Московский дом». В первом томе «Зовы времен» по разным отделам размещено до 14 стихотворений, в некоторых случаях переработанных и видоизмененных до неузнаваемости.

Правка первого издания продолжалась и в последующие годы: сперва для изд. В. Пашуканиса; переработанный текст стихов в измененном порядке должен был выйти в 1917 г. под заглавием «Россия» (1905—1908) [8]. «Но подобно «Золоту в лазури» текст был утерян, а копии текста у автора не было», и для намечающегося нового издания (изд. Гржебина, 1920) «с прискорбием возвращается автор к старой редакции: злой рок преследует все авторские начинания; рукописи его затериваются, между тем у него нет ни времени, ни сил восстановить потерянное» (предисловие, в июле 1920 г., к четвертому тому неосуществленного собрания сочинений).

В 1922 г., подготовляя к печати однотомник (изд. Гржебина), Андрей Белый вновь подверг «Пепел» перестройке. Ряд стихотворений был объединен в циклы-поэмы: «Бродяга», «Железная дорога», «Деревня» и «Мертвец», и эти поэмы стали цельными поэтическими организмами. В новой книге название «Пепел» было удержано за отделом вторым, который, в свою очередь, делился на две части: «Глухая Россия» (1904—1908) и «Прежде и теперь» (1903—1921). В первую вошли перечисленные выше поэмы-циклы (кроме поэмы «Мертвец»); вторая часть составилась из стихотворений, извлеченных из «Золота в лазури» «Пепла», «Урны» и др. Таким образом, композиция и состав «Пепла» в «Стихотворениях» 1923 г. (не говоря уже о переработке текста самых стихотворений) резко отличаются от издания 1909 года.

Осенью 1925 г. изд. «Круг» намеревалось переиздать «Пепел». Рукопись

была приготовлена автором, но издание не осуществилось. В сохранившемся отрывке плана 1925 г. «О томе стихов» есть указание, что пятым и шестым отделами этого тома должны быть» «Пепел» и «Прежде и теперь» по тексту сборника 1923 г. (см. стр. 597).

## «УРНА»

В течение 1908 г. были напечатаны три новых цикла стихов Андрея Белого. Приводим их содержание, помечая в скобках заглавия, измененные при напечатании в «Урне».

I. В № 3—4 журнала «Золотое Руно».— «Меланхолия»: 1. «Искуситель», 2. «Июнь» («Сантиментальный романс»), 3. «Философия» («Премудрость»), 4. «Любитель мудрости» («Признание»).

II. В № 5 журнала «Весы» — «Стансы»: 1. «Ссора» (два стихотворения), 2. «Я это знал», 3. «Гранит», 4. «О если бы» («Ночь»), 5. «Когда», 6. «Разуверенье», 7. «Стезя», 8. «Да не в суд или во осуждение», 9. «Волна», 10. «Смерть»

III. В сборнике «Корона», М.,— «Усталость»: 1. «Время», 2. «Синева» («Пустыня»), 3. «Прошлому», 4. «Просветление» («Вольный ток»), 5. «Ночь» (см. «Урна», стр. 94), 6. «Зов» («Как и всегда»), 7. «Кольцо», 8. «Элегия» («Ночь», стр. 52).

Вместе с новыми же стихотворениями: «Зима», — «В Мире Искусств», 1907, № 11 — 12; «Сумерки» («Весна»), — «Русская Мысль», 1908, № 1, и ранее опубликованными: «Эпитафии», 1, 2 и 3 («Просветление», «Совесть», «Ночь», стр. 36),— «Золотое Руно», 1907, № 3; «Одинокий»,— «Весы», 1906, № 8 (два стихотворения, посвященные Брюсову); «Я» и «Она» («Лéта»),—альманах «Шиповник», кн. VI, эти циклы составили основу третьей книги стихов Андрея Белого.

В газете «Новая Русь», 12 декабря 1908 г., в отделе «Книги и писатели», сообщалось, что Андрей Белый выпускает новую книгу стихов «Стансы». В газете «Слово», 27 февраля 1909 г., было напечатано о книге «Эпитафии». «Эпитафии» и «Стансы» — названия двух вышеприведенных поэтических циклов, однако ни одно из них не стало заглавием книги, и, как почти всегда бывало в истории озаглавливания Белым его крупных произведений, она получила совсем другое наименование и вышла в 1909 г. в изд. «Гриф», названная «Урной» (в количестве 1 200 экз.).

«Урна» посвящалась В. Брюсову и открывалась четырьмя стихотворениями, обращенными к этому «Поэту», сыгравшему большую роль в литературной и в личной жизни Андрея Белого. Три из них написаны в 1904 г., четвертое — в 1909 г. (отправлено Брюсову 25 ноября 1909 г., автограф — в архиве В. Я. Брюсова). Эпиграф к книге — строки Баратынского: «Разочарованному чужды все обольщенья прежних дней»; и в предисловии от 14 января 1909 г. автор писал: «В «Урне» я собрал стихотворения, объединенные общностью настроений; лейтмотив этой книги — раздумье о бренности человеческого естества с его страстями и порывами, и думаю, что не случайно все стихотворения этого цикла вылились в ямбах, этой наиболее удобной и разнообразной в ритмическом отношении форме». В соответствии с темой эпиграфа были установлены и названия отделов: «Зима», «Разуверенья», «Философическая грусть», «Тристии», «Думы»; кроме того, «Посвящения» и «Амурные стихотворения».

В состав «Урны» входят 64 стихотворения (считая «Ссору» за два), из них 31 опубликовано впервые; 3 стихотворения помечены 1904 г., 22—1907 г., 33 — 1908 г., 4 — 1909 г., 2 — без года.

Вопреки авторскому указанию, что видоизмененные стихотворения обозначены звездочкой, при сверке оказалось: все стихи, перепечатанные из журналов и сборников, подверглись большей или меньшей правке, за исключением стихотворения «Гранит» (стр. 60), где изменена только пунктуация. Особенно сильно переработаны «Ссора», «Я» и «Просветление».

«Урна» меньше предыдущих книг перерабатывалась автором. В двухтомное собрание стихотворений, подготовленное автором в 1914 г. для изд. «Сирин», из «Урны» включено 25 стихотворений: 3 — 1904 г. и 22 — 1907 г.; и во втором

томе сохранено наименование раздела: «Тристии». В плане 1920 г., дополненная последующими сборниками стихов «Королевна и рыцари», «Звезда» и поэмой «Христос воскресе», «Урна» составляла пятый том Собрания сочинений «Звезда над урной». В отличие от «Золота в лазури» и «Пепла», никакого предисловия к ней нет.

В томе «Стихотворения», Берлин, 1923, «Урна» перестроена, как и все другие книги, до неузнаваемости: она образует третий, самый большой отдел тома (стр. 211—345), который распадается на четыре подотдела: «Снежная дева», «Лèта забвения», «Искуситель», «Мертвец»; в стихи же, составляющие весь отдел, включены и ранние и поздние, вплоть до отрывков из поэмы «Первое свидание», написанной в 1921 г. В том же виде «Урна» включается и в план 1925 г., за исключением отрывков из «Первого свидания», которые должны быть изъяты (смотри стр. 597).

По плану 1931 г. четыре стихотворения, посвященные В. Я. Брюсову, и еще два или три (точное количество трудно определимо благодаря сложности переработки) включены в первый том «Зовы времен», в отделы второй и пятый; остальные отнесены во второй том «Звезда над урной», в отделы пятый, шестой и седьмой.

## «КОРОЛЕВНА И РЫЦАРИ». «ЗВЕЗДА». «ХРИСТОС ВОСКРЕСЕ»

«Урной» кончается для Андрея Белого период усиленного писания стихотворений. Не вызывают их и впечатления от поездки по Италии, Турции, Египту, Тунису (1910—1911); и только по возвращении на родину, проживая летом 1911 г. в Боголюбах, А. Белый упоминает в письме к А. М. Кожебаткину от 7 июня: «Изредка пишу стихи. Послал Гумилеву для «Аполлона», и 26 июля В. Брюсову: «Посылаю стихи для «Русской Мысли» в виде цикла, из которого, впрочем, вы могли бы и выбрать. Было бы мне приятнее видеть напечатанным циклом». К письму приложена баллада «Шут» (Есть край), напечатанная, однако, не в «Русской Мысли», а в литературно-художественном альманахе журнала «Аполлон», СПБ., 1912. В журнале «Аполлон», 1911, № 6, напечатаны стихи: «В веках я спал», «В окнах месяц млечный», «И опять, и опять»; в журнале «Остров», 1911, № 2°,— два стихотворения 1909 г.: «Родина» и «Змея» (О, что за зори...); в «Антологии» «Мусагета», М., 1911,—«Вещий сон» (1909) и «Перед старой картиной» (1910).

Все перечисленные стихотворения с небольшими вариантами (кроме заново переработанного стихотворения «Змея») вошли в четвертую книгу стихов Андрея Белого, появившуюся в изд. «Алконост» в виде небольшого сборника лишь в 1919 г. Сборник назывался «Королевна и рыцари», с подзаголовком «Сказки», и состоял из десяти стихотворений: четырех — 1909 г., четырех — 1911 г., одного— 1910 г. и одного без даты (1915?). Заглавие книги связано с замыслами 1-й симфонии, (см. выше, стр. 579, выдержки из письма к В. Я. Брюсову от 30 августа 1903 г.), а «сказками», собственно, могут быть названы лишь «Перед старой картиной», «Шут» и три примыкающих к ним стихотворения («И опять», «Голос прошлого», «Близкой»); в предисловии автор пояснил, что, за исключением стихотворения «Михаилу Бауэру», весь цикл является «переходом от мрачного отчаяния «Урны» к сознательности «Звезды». Пробуждающемуся от бессознательности могилы к живой жизни эта жизнь звучит сказкою. И оттого стихи цикла суть сказки о прошлом».

В томе «Стихотворений» 1923 г. книга перепечатана без изменений; в том же виде она включена и в план 1925 г.; но по плану 1931 г. девять стихотворений этого сборника, все почти в сильно переработанном виде и под другими названиями (кроме стихотворения «Шут», сохранившего свое заглавие), отнесены к первому тому «Зовы времен», где они распределяются во втором и третьем отделах; и только одно стихотворение («Михаилу Бауэру») указано в предположительном списке содержания второго тома «Звезда над урной», в отделе восьмом «Звезда».

В период своего пребывания в Швейцарии (1913—1916) А. Белый написал несколько новых стихотворений, из которых два появились тогда же: «Снеговая блистает роса» («Асе») — в альманахе «Гриф», 1913, и «Мне снились и море и горы» — в журнале «Заветы», № 5, 1914, стр. 1—2. Остальные печатались в 1916—1918 гг.: стихотворения «А. М. Поццо», «Товарищу» («А. М. Поццо») и «Воспоминание» — в «Биржевых Ведомостях», 1916, 29 мая, 14 и 21 августа; «Открылось! Весть весенняя» и «Архангел» (=«Инспирация»), «выветвившееся из ритмов 1903 г.», опубликованы впервые в «Русской Литературе XX в.», под ред. С. Венгерова, кн. VI, изд. «Мир», в статье Иванова-Разумника «Андрей Белый», стр. 63.

В августе 1916 г. Андрей Белый вернулся в Россию, и в годы 1916—1918 им написан ряд стихотворений, в которых проходят темы войны, революции, родины. Большинство из них появилось тогда же в журналах и сборниках. В сборнике «Скифы», т. I (П., 1917), напечатаны цикл «Из дневника», стихотворение «Родине» (В годины праздных испытаний) и окрашенная юмором характеристика Вяч. Иванова «Случится то, чего не чаешь». Во втором томе «Скифов», П., 1918, — два стихотворения: «Война» (1916) и «Родине». Последнее из них, написанное в августе 1917 г., начиналось словами:

Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!

и кончалось:

И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня,
Россия, Россия, Россия —
Мессия грядущего дня!

Это стихотворение, порожденное революционными событиями, особенно характерно при сопоставлении со стихотворением «Отчаяние», написанным в период реакции, за девять лет до того, и оканчивающимся:

Исчезни в пространства, исчезни,
Россия, Россия моя! («Пепел», 1909, стр. 13).

Кроме того, стихотворения появлялись еще в сборниках: «Ветвь», М., 1917, «Эпоха», М., 1918; в газетах: «Жизнь», М., 1918, «Знамя Труда», 1918; в журналах: «Рабочий Мир», М., 1918, «Наш Путь», СПБ.-М., 1918, и др. Все они с небольшими вариантами вошли в пятую книгу стихов, озаглавленную «Звезда».

В предисловии к сборнику «Королевна и рыцари», 1919, указано, что «Звезда» «выходит на-днях» (стр. 7); то же и в плане 1920 г. Андрей Белый писал: «Должна выйти в издательстве «Альциона»: нельзя печатать ранее июля 1923 г.», т. е. нельзя выпускать новое издание (З. И. Гржебина), пока не будет распродано старое, чтобы не нанести ущерба издателю «Альционы». Однако, печатание сборника, набранного, откорректированного и целиком сверстанного в 1919 г., по каким-то соображениям издателя, долго откладывалось, а потом и совсем не состоялось. Память о нем сохранилась лишь в виде нескольких сверстанных экземпляров без обложки (72 стр.).

Новый сборник стихов А. Белого «Звезда» появился наконец в Государственном издательстве, П., 1922 (в количестве 5 000 экз.), точно воспроизводя неосуществленное издание «Альционы». В него вошло 48 стихотворений: 1 — 1913 г., 8—1914 г., 1—1915 г., 17—1916 г., 6—1917 г. и 15—1918 г. Семь стихотворений опубликовано впервые: «Сестре» (стр. 44), «Тело стихий» (стр. 45), «Вода» (стр. 48), «Асе» (стр. 54), «Асе» (стр. 55), «Я и ты» (стр. 56), «Христиану Моргенштерну» (стр. 70).

Рукопись «Звезды», приготовленная для изд. «Альциона», сохранилась, и из нее видно, что в печатный текст обоих изданий, несостоявшегося и осуществленного, не вошло стихотворение 1917 г. (тринадцатое по счету, помещавшееся

между стихотворениями «Асе» и «Шутка»), озаглавленное: «Леониду Ледяному». Прозрачность псевдонима (Леонид Ледяной — Андрей Белый) вскрыта в «Записках чудака», в главке «Леонид Ледяной» (журнал «Записки Мечтателей», 1919, № 1, стр. 43—48, и затем — в отдельном издании: «Записки чудака», Москва—Берлин, изд. «Геликон», 1922, т. I, стр. 68—77). В эти годы Белый серьезно думал о том, чтобы снять свой псевдоним.

В «Стихотворениях» 1923 г. весь цикл «Звезда», за исключением стихотворения «Вячеславу Иванову», выпадающего из темы книги (оно вошло в отдел



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Скульптура А. Голубкиной. Гипс. 1907 г.

Музей А. Голубкиной, Москва.

«Прежде и теперь», стр. 195), составил одноименный, шестой, отдел, пополненный лишь стихотворением «Заступница», скомпанованным из стр. 66—69 поэмы «Первое свидание» (1921).

В плане 1925 г. этот сборник восстанавливается в том виде, как он вышел в 1922 г., за исключением того же стихотворения «Вячеславу Иванову», которое остается (как и в сборнике 1923 г.) в отделе «Прежде и теперь». По плану 1931 г. «Звезда» распределяется между первым и вторым томами. В последний отнесены в отдел восьмой «Звезда» 27 стихотворений; в первом томе по разным отделам разбросано до 15 стихотворений с измененными в отдельных случаях заглавиями и, главным образом, с другой «интонационной» расстановкой строк.

Четырнадцать стихотворений из сборника «Звезда» и одно из «После разлуки» были переведены на немецкий язык В. Грегором. Блокнот с записью перевода находится в Литературном музее.

В апреле 1918 г., в одну неделю, была написана поэма «Христос воскресе», впервые напечатанная в газете «Знамя Труда», 12 мая 1918 г., № 199, и одновременно в журнале «Наш Путь», № 2, май. Тема поэмы А. Белого тесно соприкасается с поэмой А. Блока «Двенадцать», написанной в январе 1918 г. и впервые напечатанной 3 марта в той же газете «Знамя Труда» и одновременно в № 1 журнала «Наш Путь». Отдельной книжкой поэма Андрея Белого вышла в 1918 г. в изд. «Алконост» (57 стр., 3 000 экз.); по плану 1920 г. она является четвертой частью пятого тома стихов «Звезда над урной»; в «Стихотворения» изд. Гржебина 1923 г. входила, вне хронологии, четвертым самостоятельным отделом между «Урной» и «Королевной и рыцарями»; в плане 1925 г. составляла отдел десятый, следуя за отделом «Мертвец» и предшествуя «Королевне и рыцарям». Несколькими годами позже, в предисловии к ненапечатанному тому «Зовы времен», Белый, разъясняя свою идею отделов-циклов, взятых вне хронологии, имманентно лирическим переживаниям, указывал: «Более поздние стихи лишь дописывают то, что было вписано некогда в лирика; «Христос воскресе» коренилось в Белом еще в 1903 г.»; поэтому в плане 1931 г. поэма составила восьмой (последний) отдел первого тома «Зовы времен», который, по настойчивому утверждению автора, представляет собою только новую редакцию его первого стихотворного сборника «Золото в лазури».

## «ПЕРВОЕ СВИДАНИЕ»

В мае 1921 г. Андрей Белый написал поэму «Первое свидание». В предисловии к «Зовам времен» он отмечал неожиданность возникновения этой поэмы; она была вызвана к жизни прикосновением «к образам и ритмам прошлого». В июне — июле она подготовлялась к печати[10], а в сентябре того же 1921 г. вышла в изд. «Алконост» отдельной книжкой (70 стр., 3 000 экз).

Отрывок на стр. 31, где описывается кладбище Новодевичьего монастыря в Москве, является переработкой раннего стихотворения «Кладбище» («Золото в лазури», стр. 174); отрывок на стр. 56—57 напечатан в «Записках Мечтателей», 1922, № 5, под заглавием «Благонамеренным».

В 1922 г. «Первое свидание» переиздано без всяких изменений изд. «Слово» в Берлине. Несколько раньше оно было напечатано в журнале «Знамя», Берлин, 1921, № 2, август, стр. 2—12. В то время, как в издании «Алконоста» поэма (1 339 строк) состоит из предисловия, четырех глав и эпилога, журнальный текст ее (1 184 строки), кроме предисловия и эпилога, делится на девять главок и является, по всей вероятности, одной из первоначальных редакций. Композиция его иная, ряда отрывков нет и, наоборот, есть строки, впоследствии опущенные.

Отметим некоторые отличия журнального текста. Во вступлении не было строк 3—10, имеющихся в издании «Алконоста» (стр. 6),— от слов: «Язык, запрядай вновь и вновь!» до «Знак начертательного смысла».

В первой главе отсутствовал весь вводящий в тему поэмы начальный лирический отрывок:

Взойди, звезда, воспоминанья;
Года, пережитые вновь:
Поэма — первое свиданье,
Поэма — первая любовь... и т. д.

до слов:

Год — девятьсотый: зори, зори!..
Вопросы, брошенные в зори... («Алконост», стр. 7—8).

И глава начиналась непосредственно отрывком: «Жил бородатый, грубоватый» и т. д. («Алконост», стр. 10—12), до слов:

О, злая, бешеная горечь,
О, оскорбленная ледынь!

Далее шли отрывки, разместившиеся в издании «Алконоста» на стр 17, 12—14, 8—9; глава заканчивалась опущенным в отдельном издании повторным вариантом отрывка о «декане Летаеве».

«Концерт», объединенный в издании «Алконоста» в одну главу (третью), здесь распадался на три: пятую, шестую и восьмую. Глава пятая журнального текста, за исключением небольших перестановок, совпадала с началом третьей главы издания «Алконоста» (стр. 40—43) и заканчивалась строками:

Я вот... Я — здесь: студент московский,
Я — на подъезде... (стр. 43)

Глава шестая являлась их непосредственным продолжением:

Люстры свет.
И — Алексей Сергеич П-овский...
и т. д. (стр. 43)

Затем, с незначительными вариантами и в несколько другом порядке, были расположены отрывки, занявшие в издании «Алконоста» стр. 44—50, 58—61. Глава восьмая открывалась вариантом четверостишия:

И снова зал белоколонный... («Алконост», стр. 18),

к которому примыкал отрывок о Сафонове («Алконост», стр. 47); и далее, вперемежку, следовали отрывки, перенесенные в издание «Алконоста» на стр. 46—58 (50—51, 54, 46, 49, 51—54, 53, 57, 58, 55). Подобным же образом были переработаны и остальные главы поэмы, исключая эпилога, который остался неизмененным.

В дальнейшем «Первое свидание» не перепечатывалось. Десять небольших отрывков из него размещены по разным отделам «Стихотворений» 1923 г. (стр. 202, 305, 307, 311, 314, 318, 321, 440), при чем два из них получили самостоятельные заглавия: «Концерт в Благородном собрании в Москве», стр. 202, и «Заступница», стр. 440.

По плану 1925 г. поэма составляла отдел между «Звездой» и «После звезды»; по плану 1931 г. намечалась девятым, заключительным отделом второго тома «Звезда над урной».

## «СТИХИ О РОССИИ». «ПОСЛЕ РАЗЛУКИ». «СТИХОТВОРЕНИЯ» (1923)

Годы 1922—1923 А. Белый провел в Берлине. Там появились три сборника его стихов: 1. «Стихи о России», изд. «Эпоха», Б., 1922, стр. 50 + 3; 2. «После разлуки. Берлинский песенник», изд. «Эпоха» (сентябрь), 1922, стр. 125, и 3. «Стихотворения», изд. З. И. Гржебина, 1923, стр. 507.

Сборник «Стихи о России» заключает в себе 20 стихотворений из «Пепла» и «Звезды», иногда значительно переработанных: изменены или вовсе сняты заглавия и посвящения, введены варианты, произведены сокращения. Например, «Шоссе» стало «Воля», «Отчаянье» стало «Россия»; сняты посвящения Муни, Г. А. Рачинскому; стихотворение «Каторжник» из 22 строф сокращено до 8, «Бурьян» из 14 — до 7 строф, «Деревня» из 12 — до 8 и т. д. Новых стихов в этом сборнике нет.

Сборник «После разлуки» состоит из 15 стихотворений 1921—1922 гг. Четыре из них («Больница», «Ты тень теней», «В горах», «М. И. Цветаевой») печатались без изменений в №№ 1 и 2 берлинского журнала «Эпопея»; одно («Бессонница») — в «Записках Мечтателей», П., 1922, № 5. Стихи «О полярном покое» являются вариацией на тему стихотворения «Жизнь» («Золото в лазури», стр. 167); «Нет» — вариация на тему стихотворения «На закате» («Золото в лазури», стр. 253).

Книга «После разлуки» была последним при жизни Андрея Белого самостоятельным сборником новых стихотворений. Тема ее — острая горечь интимного, личного разочарования.

Перепечатывая восемь стихотворений из «После разлуки» в «Стихотворениях» 1923 г., где они, с добавлением стихотворения «Пробуждение» (октябрь 1921 г., Ковно), образуют последний отдел под названием «После звезды», А. Белый писал: «Я ничего не сумею сказать о них: знаю лишь, что они — не «Звезда», и что они после «Звезды». Меня влечет теперь к иным темам» (стр. 471).

По плану 1925 г. это же название «После звезды» сохранялось для тринадцатого, заключительного отдела в томе стихов (см. стр. 597). В 1929—1931 гг. А. Белый снова перерабатывал сборник «После разлуки»; и в плане 1931 г. большая часть его включена в разные отделы первого тома «Зовы времен» в виде 16 отдельных стихотворений, представляющих собой иногда только сложные вариации на темы «После разлуки».

Для второго тома «Звезда над урной» в плане 1931 г. из сборника «После разлуки» намечены четыре стихотворения (одно, составленное из шести отрывков с предположительным названием «Говори, говори», А. Белый хотел переработать из отрывков 5 — 20 и стихотворения «Маленький балаган», первые четыре отрывка которого составили в «Зовах времен» стихотворение «Золотой плач»).

Том «Стихотворения», изд. Гржебина, Берлин, 1923, является, кроме второго издания «Пепла», единственным повторным изданием и единственным прижизненным сводом стихотворений Андрея Белого.

В этом сборнике представлены, в общем, все периоды его поэтического творчества с 1899 по 1922 г. и последовательно развернута творческая эволюция поэта. Стихотворные тексты получили иную, более совершенную форму, а композиция сборника дает по-новому осмысленное единство страницам его поэзии и показывает его поэтическое творчество в процессе непрерывного становления. В разделах книги в хронологической последовательности воспроизведен основной материал всех его сборников. Но в границах разделов автор отступал от первоначальной композиции сборников. И отдельные стихотворения и целые группы их переносятся из одного раздела в другой, иногда одно стихотворение раздробляется на несколько отрывков, два стихотворения сливаются в одно, а несколько стихотворений объединяются в поэму.

Работа, произведенная автором внутри каждого цикла-отдела, более подробно указана нами по мере обозрения его стихотворений в хронологическом порядке появления их в печати. Поэтому здесь достаточно воспроизвести только содержание книги, служащее ее архитектоническим планом: I. «Золото в лазури»: 1. *В полях*. 2. *В горах*. 3. *Не тот*. II. «Пепел»: 1. Глухая Россия. 2. Прежде и теперь. III. «Урна»: 1. Снежная дева. 2. Лѐта забвения. 3. Искуситель. 4. Мертвец. IV. «Христос воскресе». V. «Королевна и рыцари». VI. «Звезда». VII. «После звезды».

## ПЛАНЫ СОБРАНИЯ СТИХОТВОРЕНИЙ

Из предлагаемого выше обзора видно, что каждое подготовление к переизданию сопровождалось пересмотром и перераспределением всего стихотворного материала. Композиция каждого следующего плана существенно отличалась от предыдущего. При этом только в основу двухтомного собрания стихотворений для изд. «Сирин» (1914) был положен хронологический принцип. В это собрание вошли стихи 1901 — 1907 гг., отобранные автором из сборников «Золото в лазури», «Пепел» и «Урна» по указанному им в предисловии признаку (не художественная ценность, а симптоматика стихотворений, см. стр. 583).

Дальнейшие планы переиздания стихов — 1916 г. (для изд. В. Пашуканиса, см. стр. 583), 1920 г. (для изд. Гржебина, см. стр. 576), 1923 г. (для него же, см. стр. 584) — строились вне хронологии, представляя собой вариантные объедине-

ния трех основных сборников («Золото в лазури», «Пепел» и «Урна»), с добавлением впоследствии (по мере их написания) поэм: «Христос воскресе», «Первое свидание» и сборников: «Королевна и рыцари», «Звезда» и «После разлуки».

Вне хронологии построен и план 1925 г. — черновик, случайно сохранившийся в архиве Андрея Белого в виде четырех рукописных страниц. План этот носит характер посмертного распоряжения. Он озаглавлен: «О томе стихов» и начинается словами: «Если бы я умер, то просил бы рассматривать некий, умопостигаемый том моих стихов состоящим из следующего материала: — в основу тома берется том избранных стихотворений изд. Гржебина со значительными добавлениями; основа, скелет тома, стало быть, как в Гржебинском издании (Берлин, 1923 года) следующий: 1) вместо предисловия, 2) В полях, 3) В горах, 4) Не тот, 5) Пепел, 6) Прежде и теперь, 7) Урна, 8) Искуситель, 9) Мертвец, 10) Христос воскресе, 11) Королевна и рыцари, 12) Звезда, 13) После Звезды. Со следующими дополнениями: а) Между «После Звезды» и «Звездой» должна быть напечатана поэма «Первое свидание» (целиком); а отрывки из него, напечатанные в нескольких местах Гржебинского издания, изъяты. b) Вместо отдела № 13 «После Звезды» напечатать целиком сборник «После разлуки» (издание «Эпохи», 1922 года. с) Вместо стихотворения «Паук» ( издание Гржебина, стр. 44 — 46) — поэма «Свадьба», состоящая из «7» отрывков, обозначенных №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7...». Далее в рукописи следует перечисление семи стихотворений из «Пепла», которые, с соответствующими изменениями, должны образовать поэму «Свадьба»: 1. «Калека» (стр. 97 — 98), 2. «Предчувствие» (стр. 102), 3. «Паук» (стр. 103 — 106), 4. «Мать» (стр. 107—108), 5. «Судьба» (стр. 109—111), 6. «Свадьба» (стр. 112—114), 7. «После венца» (стр. 115). И затем Андрей Белый продолжает:

«К этому основному фонду I-го тома присоединяются еще стихотворения:

1) Из «Золота в лазури» (не вошедшие в издание «Гржебина»); сюда: 1) «Солнце» («Зол. в лаз.» стр. 11...) (с незначительными вариантами)... Поместить в отделе «В полях».

2) «Променад» (стихотворение) вставить в отдел «Прежде и теперь». (Приводится измененный текст «Променада».]




ОБЛОЖКА П. УТКИНА К РОМАНУ АНДРЕЯ БЕЛОГО «СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ», 1910 г.

Литературный музей, Москва

3) В отделе «На горах» должно быть вставлено стихотворение, напечатанное в № 2-м «Свободной совести» [1906 г.] и нигде не перепечатанное «Любовники» [= «Злая страсть»]...

4) В отделе «На полях» вставлено стихотворение напечатанное в «Золотом Руне» (1906, № 11—12), про учителя сельского «Бельского» и про учительницу [=«Любовники»] (после стихотворения «Поповна»).

5) В отделе «На горах» после стихотворения «Аргонавты» вставлено должно быть стихотворение «Весенний вечер». [Приводится текст, датированный: 1903 — 1923.]

6) К отделу «В горах» после стихотворения «Возврат» напечатать нижеследующее: [приводится текст стихотворения «Последнее слово... И снова», датированного: 1899—1924].

7) Перед стихотворением «Сон» отдела «В горах» стихотворение «Бедные дети устали» («Золото в лазури», стр. 108—109) [с незначительными вариантами].

8) После стих. «Преданье» («В горах») перепечатать стихотворение «Вечность» («Золото в лазури», стр. 122).

9) После стихотворения «Сон» перепечатать из «Золота в лазури» «Песнь Кентавра» (стр. 131—132) в 3 строфы по 6-ти строк... (отдел «В горах»). [Строки 3—6, 11—12, 17—20, 23—28 опускаются.]

10) После перепечатанного стихотворения «Песнь Кентавра» — нижеследующее: «Я чую по близости поступь гиганта». [Приводятся восемь строк сильно *измененного стихотворения «Пир» («Золото в лазури»*, стр. 135 — 137). Стихотворение не закончено: на этом план обрывается.]

И, наконец, план 1931 г., представляющий собою последнее выражение авторской воли.

Согласно этому плану, все стихотворное наследие Андрея Белого распределяется по двум томам. Каждый из них разбит на отделы и закончен поэмой.

Том первый «Зовы времен». Отделы: 1. Летние блески. 2. Трепетень. 3. Возврат. 4. Белые стихи. 5. Черч теней. 6. Исход. 7. Молнии лет. 8.Христос воскресе.

Том второй «Звезда над урной». Отделы: 1. Россия. 2. Деревня. 3. Пепел. 4. В полях. 5. Стилизации. Прежде и теперь. 6. Урна. 7. Выздоровление. 8. Звезда. 9. Первое свидание.

В составе отделов обоих томов Андрей Белый наметил новое перераспределение содержания всех своих сборников, ранних и поздних, с преобладанием, однако, в томе первом сборника «Золота в лазури», в томе втором — «Пепла» и «Урны».

Второй том «Звезда над урной» не был проработан и остался лишь в виде набросанной автором «условной схемы» отделов и списка по заглавиям стихотворений, предположительно входящих в его состав, при чем «звездочками помечены стихотворения [16 стихотворений из 223], безусловно не включаемые во 2-ой том, если автор их не исправит, ибо они «утиль-сырье», не годное к напечатанию. Но и из прочих добрая треть подлежит правке...».

Работа над первым томом стихов «Зовы времен», состав и содержание которого определились в период 1929—1931 гг.,— это именно и была та, необходимая для «удовлетворительной» редакции «Золота в лазури», «трудная моральная работа», о которой Белый писал летом 1920 г., подготовляя этот сборник к печати для изд. Гржебина (см. стр. 584). Теперь ему удалось осуществить эту работу.

## V. ПРОЗА АНДРЕЯ БЕЛОГО

В 1930 г. Андрей Белый перечислил книги, в которых он «сознательно выступал, как художник слова», и к этим книгам отнес: «Драматическую симфонию», «Серебряного голубя», «Петербург», «Котика Летаева», «Крещеного китайца» (сборник «Как мы пишем», 1930, стр. 15).

В промежутке между «2-й симфонией» и «Серебряным голубем» он написал

несколько мелких рассказов. Из них некоторый интерес представляет только рассказ «Куст», произведение по теме и еще более по художественным приемам поворотное в прозе Андрея Белого. Автор впоследствии писал, что это «жалкий этюдик приема», который позднее использован в романе: «В нем — лаборатория к растиранию, так сказать, красок, мне нужных в будущем, уже функционирует в 1906 году» («Как мы пишем», стр. 13)[11].

В 1907—1908 гг. А. Белый работал над каким-то художественным произведением, текст которого нигде не обнаружен. А между тем упоминания о нем имеются в письмах Белого к В. Брюсову и А. Блоку и в журнальных и газетных заметках того времени. В письме от 18 июня 1907 г. Белый извещал Брюсова: «К июлю... примусь за повесть», а осенью того же 1907 г., собираясь переезжать в Петербург, сообщал Блоку, что будет там «писать свою «Иглу»; и Блоку же в письме от 20 марта 1908 г.: «... засел дома... пишу повесть». Кроме того, в журнале «Перевал», 1907, № 10, стр. 51, есть заметка о том, что роман А. Белого «Адмиралтейская игла» выйдет в изд. «Гриф» зимой того же года и что «центральная фигура романа — Пушкин». А в 1908 г. в московской газете «Вечер», 3 июля, № 31, в отделе «Литературное эхо», сообщалось, что «Андрей Белый закончил новое произведение, озаглавленное им «Адмиралтейская игла». Автор назвал свое произведение историческим романом». Впоследствии заглавие «Адмиралтейская игла» стало одним из намечавшихся заглавий романа «Петербург».

Возможно, что новое произведение, о котором идет речь, было одним из первоначальных, еще не установившихся замыслов «Серебряного голубя», так как 3 ноября 1907 г. в «Литературном календаре» газеты «Час» напечатано: «А. Белый переезжает в Петербург, где намерен работать над новой повестью «Серебряный голубь». По времени эта заметка почти совпадает с письмом к А. Блоку о намерении писать в Петербурге «Иглу».

## «СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ»

1905—1906 гг. Андрей Белый считал периодом вынашивания обоих своих романов — «Серебряный голубь» и «Петербург». Материал к ним неосознанно, без намерения что-либо написать, набирался в разговорах с крестьянами Московской и Тульской губерний. Политические и религиозные темы этих разговоров, «особая зоркость к словам, жестам... посещение ночных чайных, харчевен Петербурга, разговоры с почтальонами, солдатами, кучерами, мелкими чиновниками и т. д.» («Как мы пишем», стр. 11—12) — все это поджидало творческого оплодотворения, чтобы, воплотясь в слова, образы и сюжет, выявить основную тему. Еще весною 1904 г., встречаясь в Нижнем-Новгороде с А. П. Мельниковым, сыном П. Мельникова-Печерского, Белый слышал много рассказов о хлыстах и разных других сектах[12].

Были в романе и элементы биографические — из жизни друзей (С. М. Соловьева) и своей собственной. Роман писался в течение 1909 г. и печатался частями по мере писания («Весы», 1909, №№ 3, 4, 6, 7, 10—11 и 12). Об этом и в позднейших воспоминаниях («Между двух революций», стр. 376) и в письме к А. М. Кожебаткину (без даты, вероятно, декабрь 1909 г.): «..не могу писать эпилога, не имея под рукой № [«Весов»].

Роман вышел в следующем году отдельным изданием: «Серебряный голубь. Повесть в семи главах» (М., «Скорпион», 1910), в количестве 1 000 экз., в обложке художника П. Уткина. Никаких изменений в журнальный текст внесено не было; только появилось «Вместо предисловия», помеченное: «12 апреля, 1910, Бобровка».

В 1917 г. «Серебряный голубь» с подзаголовком «Повесть» переиздан изд. В. В. Пашуканиса, как «Собрание сочинений. Т. VII. Собрание эпических поэм. Книга четвертая». Успела выйти (в количестве 6 000 экз.) только первая часть, охватывающая главы I—IV.

Следующее издание «Серебряного голубя» вышло в изд. «Эпоха», Берлин, 1922, в двух частях, по 3 000 экз. В нем нет предисловия, напечатанного в двух

предыдущих изданиях, и подзаголовок «Повесть» изменен на «Роман». В самом тексте можно отметить только одно разночтение: шесть заключительных строк издания 1910 г., стр. 321, заменены в издании 1922 г., ч. II, стр. 245, одной строкой: «Утро стояло свежее: лепетали деревья». Предшествующая ей строка точек сохранена.

Во все планы Собрания сочинений Андрея Белого «Серебряный голубь» входил безоговорочно.

## «ПЕТЕРБУРГ»

### 1. «ПЕТЕРБУРГ»-РОМАН

Окончив «Серебряного голубя», который считался первой частью трилогии «Восток или Запад», Андрей Белый намеревался продолжить его во время поездки по Италии и Африке (1910—1911 гг.). Но путешествие заполнило автора новыми впечатлениями и отвлекло от романа. В письме к А. М. Кожебаткину из Каира А. Белый пишет: «Яркость красок Египта мешает писать «Голубя» (без точной даты, 1911 г.); и еще решительнее А. С. Петровскому из Радеса: «Голубя же в Африке писать я не в состоянии» (24 февраля 1911 г.).

К 1910 г. «Весы», последние номера которых в 1909 г. в значительной степени заполнены «Серебряным голубем», прекратили свое существование. В. Брюсов перешел в «Русскую Мысль». Вернувшись из-за границы и нуждаясь в литературном заработке, Андрей Белый летом 1911 г. запрашивал, в какой форме мог бы он сотрудничать в «Русской Мысли», и сообщал: «На днях приступаю к «Голубю» (письмо к В. Брюсову, без даты, до 26 июля 1911 г.). Блок уговаривал Белого отказаться от мелкой газетной работы, не растрачивать энергии на журнальные статьи и выручил его материально («Записки Мечтателей», 1922, № 6, стр. 120). Осенью 1911 г. А. Белый принял предложение «Русской Мысли» о написании нового романа; и 14 октября 1911 г. Брюсов писал Сологубу: «В «Русской Мысли» для 1912 г. есть уже четыре принятых романа: Продолжение «Александра I», «Алтаря победы», роман Андрея Белого и Д. Абелдяева»[13]. Работоспособность Андрея Белого была огромна (недаром В. Пяст назвал его «чародеем работоспособности»)[14], и в конце того же 1911 г. Белый извещал Брюсова: «На днях пишу Вам подробно о романе (около 12 печатных листов готово)».

Уже в самом начале работы произошло полное смещение первоначального авторского замысла. Андрей Белый неоднократно рассказывал[15] о моменте, когда ему вдруг стало ясно, что вместо предполагаемых «Путников» у него назревает совсем новый роман и что этот новый роман не будет иметь ничего общего с «Серебряным голубем». То, что было задумано, как отдельный короткий эпизод, становилось зерном самостоятельной темы. Появились другие герои; перенеслось место действия; изменились весь стиль и язык. По первоначальному замыслу «второй том» открывался небольшой вводной сценкой встречи сенаторов: Тотрабе-Граабена, одного из действующих лиц в «Серебряном голубе», с его старым другом, петербургским сенатором Аблеуховым. Тотрабе-Граабен приехал в столицу просить у своего друга совета в предпринимаемых им розысках бесследно исчезнувшего Дарьяльского (героя «Серебряного голубя»). Роль Аблеухова на этом оканчивалась. Затем действие возвращалось в провинцию и сосредоточивалось на розысках Дарьяльского. Но внезапный, не входивший в намерения автора слом фабулы потребовал коренного переустройства всей ткани романа и привел к тому, что случайный персонаж, петербургский сенатор, занял центральное место, оказавшись героем совершенно самостоятельного произведения. Это и был «Петербург», носивший в первоначальной редакции другие названия: «Адмиралтейская игла», «Злые тени», «Лакированная карета», «Красное домино».

После трех месяцев работы А. Белый передал в редакцию «Русской Мысли» текст своего нового произведения. Однако, редактор «Русской Мысли», П. Б. Струве, отверг роман, в виду его «антигосударственной» тенденции, которая, по словам Струве, «очень зла и даже скептична». «Петербургские» писатели, особенно Блок, Сологуб и Вяч. Иванов, подсказавший название «Петер-

бург», поддержали автора. А. Белый был приглашен в Петербург, выступал с чтением отдельных глав и вскоре заключил договор с изд. К. Ф. Некрасова (в Ярославле) об издании романа отдельной книгой. Изд. Некрасова успело отпечатать первые девять листов и, по соглашению с автором, переуступило право печатания «Петербурга» изд. «Сирин» (в Петербурге).

Книжная, некрасовская, редакция сохранилась в виде трех-четырех экземпляров сверстанных девяти листов и единственного экземпляра корректурных

ПРОЛОГЪ.

Ваши превосходительства, высокородія, благородія, граждане!—

. . . . . . . . . . . . . .

Чтò есть Русская Имперія наша?

Русская Имперія наша есть географическое единство, чтò значитъ: часть извѣстной планеты. И Русская Имперія заключаетъ: во-первыхъ—великую, малую, бѣлую и червонную Русь; во-вторыхъ—грузинское, польское, казанское и астраханское царство; въ третьихъ, она заключаетъ... Но—прочая, прочая, прочая.

И Русская Имперія наша состоитъ изъ множества городовъ: столичныхъ, губернскихъ, уѣздныхъ, заштатныхъ; и далѣе:—изъ первопрестольнаго града и матери градовъ русскихъ.

Градъ первопрестольный — Москва; и мать градовъ русскихъ есть Кіевъ.

Петербургъ, или Санктъ-Петербургъ, или Питеръ (чтò—то же) подлинно принадлежитъ Россійской Имперіи. А Царьградъ, Константиноградъ (или, какъ говорятъ, Константинополь) принадлежитъ по праву наслѣдія. И о немъ распространяться не будемъ.

Распространимся болѣе о Петербургѣ: есть—Петербургъ, или Санктъ-Петербургъ, или Питеръ (чтò—то же). На основаніи тѣхъ же сужденій Невскій Проспектъ есть петербургскій Проспектъ.

1* 3

СТРАНИЦА ПЕЧАТНОГО ТЕКСТА РОМАНА АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ», ИЗД. 1916 г., С ПРАВКОЙ АВТОРА ДЛЯ НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ ПЕРЕИЗДАНИЯ

Частное собрание, Москва

гранок десятого и половины одиннадцатого листа (у Р. В. Иванова). Текст ее сильно отличается от последующей редакции 1912—1913 гг., которые Андрей Белый провел за границей в усиленной переработке романа[16], напечатанного в окончательном виде в трех сборниках «Сирин» в 1913—1914 гг., а затем без всяких изменений сброшированного из этих трех сборников отдельной книгой под заглавием «Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом». Вышел в начале 1916 г. в количестве 3000 экземпляров.

В 1922 г. в Берлине в изд. «Эпоха» вышло новое, совершенно переработанное

издание «Петербурга» в двух частях (3 000 экз.). Это издание сокращено в объеме, по сравнению с сириновским, приблизительно на одну четверть. Сокращение коснулось преимущественно эпитетов, определений, параллелизмов, вследствие чего ускорились диалоги, изменилась структура предложений, и в связи с этим изменился и темп произведения.

Выше, в связи с историей возникновения «Серебряного голубя», уже указывалось, что собирание, накапливание материалов для «Петербурга» производилось А. Белым задолго до написания этого романа — «неосознанно, как бы «впрок». В своих воспоминаниях автор даже конкретизирует: «Август 1906 г. дал весь материал для романа «Серебряный голубь», написанного в 1909 г., а месяц сентябрь — собрал весь материал к «Петербургу», написанному в 1912 г.» («Между двух революций», стр. 93). В другом месте — о московских пивных и харчевнях, где велись беседы «с почтарями, с извозчиками, с забулдыгами... Один разговор свой потом описал в «Петербурге» я» («Воспоминания о Блоке», — «Эпопея», 1922, № 3, стр. 181). Можно было бы заподозрить Андрея Белого, что впоследствии, в своих воспоминаниях, не в соответствии с хронологией, а задним числом, так сказать, исходя из романа «Петербург», он описывает свои впечатления 1906 г. от города Петербурга: «День зеленоватый, гнилой, с мрачной прожелтью» и «пятно фонаря, от которого шел силуэт: котелок, трость, пальто, уши, нос и усы»; можно не поверить автору, что переживания его «воплотились в томленьи всех главных героев романа», что «вторая часть «Петербурга» посвящена описанью одних только суток; я их пережил, не усиливши, разве ослабивши бред, обставший сознанье; а котелок, надо мною стоявший над мостом, бежал сквозь туман на страницы романа, чтоб бегать по ним» («Между двух революций», стр. 96 — 98).

Но существует другое свидетельство правоты автора — печатное произведение, написанное, правда, не в 1906 г., а ровно через год после нового посещения Петербурга,— статья «Иван Александрович Хлестаков» в газете «Столичное Утро», 18 октября 1907 г., № 117 [17]. Она написана в духе тогдашних полемических статей Андрея Белого, направленных против «мистических анархистов», «словесного пьянства» и пр., не перепечатана ни в одной из его литературно-критических книг и неизвестна ни одному из писавших о «Петербурге». А между тем основная тема этой статьи, несомненно, является тем зерном, из которого вырос роман Андрея Белого.

«Петербург» насчитывает следующие пять редакций: рукопись со всеми вариантами, разночтениями и наслоениями; «книжную редакцию» (10 ½ печ. листов) неосуществившегося издания Некрасова 1912 г.; текст «Сирина» 1913—1914 гг.; немецкий перевод 1914 г. (издание 1919 г.) [18] и издание 1922 г.

Существует, однако, еще одна «редакция» «Петербурга». В плане 1920 г. есть указание о напечатании этого романа в качестве седьмого тома Собрания сочинений: «Нельзя печатать ранее июля 1923 г.: печатать либо по тексту исправленному, долженствующему выйти в «Московском книгоиздательстве писателей» в Москве, либо по экземпляру, исправленному автором, имеющемуся в том же книгоиздательстве писателей; печатать же по неисправленному, т. е. автором не сокращенному экземпляру воспрещается». Договор на переиздание «Петербурга» (а также «Серебряного голубя» и «Путевых заметок») был заключен 24 января 1920 г., и в пункте третьем своей записки к В. О. Нилендеру, «в случае отъезда за границу» (1921), Андрей Белый упоминал: «В кн-ве писателей находится экз. «Петербурга» с сокращениями автора. Книгоиздательство, буде оно не будет в состоянии выпустить до июня 1923 г., должно вернуть этот экземпляр туда, куда я ему укажу ( в данном случае в кн-во Гржебина)».

Вероятно, эта переработка «Петербурга» была сделана гораздо раньше, потому что еще 21 июня 1919 г. в письме Белого к М. О. Гершензону есть упоминание о предисловии к роману, переданном для Московского издательства А. Е. Грузинскому и утерянном этим последним: «Это «предисловие» мне совер-

шенно не было нужно (оно неинтересно, случайно, даже бестактно...). На другой день по отдаче «Предисловия» я досадовал, что дал такое неудачное предисловие к «Петербургу».

Ни книгоиздательством писателей, ни издательством Гржебина роман не был переиздан, а летом 1935 г. в Лавке писателей (в Москве) был приобретен экземпляр сириновского издания «Петербурга» (1916) с авторской правкой и автографом В. Ф. Эрну «17 года 27 января»; повидимому, это и есть тот самый экземпляр, который был передан А. Белым в 1920 г. в издательство писателей[19]. Предисловие в этом экземпляре отсутствует. Правка значительно отличается от берлинской редакции 1922 г. Эта последняя производит впечатление большей законченности, выдержанности и органичности.

В издании 1922 г. дана последняя редакция «Петербурга»; последующее издание — «Петербург. Роман», Коопер. изд. «Никитинские субботники», М., 1928, часть I и II (5 000 экз.) — вышло лишь с немногими стилистическими исправлениями.

Уже после смерти Андрея Белого, в 1935 г., в Государственном издательстве художественной литературы вышло переиздание «Петербурга», третье издание новой редакции. Оно без всяких видоизменений повторило издание 1928 г. и было напечатано в одном томе в количестве 10 000 экземпляров.

В 1919 г. вышел немецкий перевод, подготовлявшийся автором в 1914 г.: «Petersburg. Roman von Andrej Biäly. Autorisierte Übersetzung aus dem Russischen von Nadja Strasser, München, Georg Müller, S. 508». В переводе опущены пролог и эпилог, сняты названия глав, изменены или опущены заглавия главок, произведены сокращения и изменения в тексте[20].

## 2. «ПЕТЕРБУРГ» - ДРАМА

В плане издания сочинений 1925 г. Андрей Белый намеревался составить четвертый том этого издания из «Петербурга»-романа и «Петербурга»-драмы.

Драматургом А. Белый себя не считал и к переделкам для сцены относился неодобрительно, говоря, что «привкус» романа всегда остается и что одинаково нельзя переделать: драму — в роман и роман — в драму. Драматическое произведение строится по совсем иным законам и должно быть задумано и написано совершенно самостоятельно. Поэтому сам он, по собственной инициативе, никогда не предпринял бы переделки, хотя его и привлекала мысль видеть своих героев на сцене.

Импульсом к переработке было предложение одного из московских театров. В составленном А. Белым в 1928 г. «Раккурсе дневника» имеется запись: «1924. Январь... усаживаюсь за переработку «Петербурга» в драму. Переговоры с Чеховым, Мейерхольдом, Завадским, Таировым». Вначале драма была обещана В. Э. Мейерхольду, но М. А. Чехов уговорил отдать ее МХАТ II, соблазняя тем, что будет играть роль сенатора Аблеухова.

Драма «Гибель сенатора», первая редакция (десять картин), существенно отличается от романа. Хотя в сценарии подчеркнут характер прямых линий, углов и квадратов (в том, что связано с Аполлоном Аполлоновичем), но зато в языке введено много словечек, в которых слышится уже стиль романа «Москва»; видно, что в это время автор был уже занят мыслями о новом романе, к написанию которого он приступил осенью в том же году.

Кроме того, существенно изменился сюжет: сардинница (в романе — взрывной снаряд) оказывалась просто жестянкой с песком; между Аполлоном Аполлоновичем и Николаем Аполлоновичем происходило полное примирение; также благополучно заканчивалась и сцена с оторванной фалдой (в квартире Лихутина). Но драма кончалась взрывом подлинной бомбы, о которой Николай Аполлонович не подозревал. Сенатор убит, сын сходит с ума.

Ряд мелких изменений вызван изменившимся эпизодом с сардинницей, а так же условиями сценической постановки и, кроме того, новыми устремлениями

самого А. Белого—к стилю «Москвы». В процессе театральной разработки в драму вносились исправления и в ситуацию и в самый текст. Отголоски «борьбы» автора с режиссурой остались не только в виде изменений и вариантов в сценарии, но и в виде письменных указаний, обращенных к МХАТ II.

На обложке машинописи «Гибели сенатора» рукою А. Белого сделана пометка: «Первая редакция, которую автор считает удачней той, которая была представлена на сцене (не пошла, потому что объемом вышла в 2 представления)».

Кроме двух указанных выше редакций пьесы «Петербург», имеется еще одна рукопись, озаглавленная автором: «Петербург. Историческая драма А. Белого. 5 актов, 10 картин».

Первое представление «Петербурга» в МХАТ II состоялось 14 ноября 1925 г., в декорациях художников М. В. Либакова и Б. А. Матрунина. Роль сенатора исполнял М. А. Чехов, Николая Аполлоновича — И. Н. Берсенев, Лихутина — А. И. Чебан, Софьи Петровны — С. В. Гиацинтова, Семеныча — В. В. Готовцев, Анны Петровны — Л. И. Дейкун.

Кроме драматической инсценировки был еще проект переделки «Петербурга» для киноэкрана (см. газету «Коммунист», Харьков, 18 декабря 1925 г.).

## «КОТИК ЛЕТАЕВ». «КРЕЩЕНЫЙ КИТАЕЦ». «ЗАПИСКИ ЧУДАКА»

### 1. «КОТИК ЛЕТАЕВ»

Немедленно по окончании «Петербурга» Андрей Белый приступил к новой повести. В письме к Сологубу из Дорнаха (без даты, приблизительно в октябре—ноябре 1915 г.) он сообщал: «Я пишу третью часть моей трилогии («Восток или Запад» — только еще принялся); и скоро, месяца через 1½—2, мог бы уже предложить издательствам мою рукопись. Роман называется «Моя жизнь», первая часть «Годы младенчества» будет готова через 2 месяца». И дальше: «Я мог бы продать... мою трилогию («Серебряный голубь», «Петербург», «Моя жизнь»)».

Таким образом, начатая «Серебряным голубем» трилогия для самого автора связывалась с автобиографической повестью и замыкалась ею.

Предисловие к «Котику Летаеву» помечено октябрем 1915 г.; тогда же написана и первая глава; в первой половине 1916 г. написаны вторая, третья и четвертая главы, в сентябре 1916 г. закончена вся повесть.

Еще до напечатания всей «части цикла» целиком (и — в первый раз — даже еще до окончания) отдельные главки из повести, в необработанном виде, были напечатаны под заглавием «Отрывки из детских впечатлений (из повести «Котик Летаев»)» в «Биржевых Ведомостях», 2 мая 1916 г., и в «Русских Ведомостях», №№ 263, 280, 290: от 13 ноября (отрывки: На черте. Сон. Вселенная. Обморок. Доктор. Тайна. Философ), от 4 декабря (Папа. Прогулка. Музыка) [21], от 25 декабря 1916 г. (Соня Дадарченко. Закат. Клоун Клеся. Весна).

Полностью «Котик Летаев», с подзаголовком «Первая часть романа «Моя жизнь», был напечатан в сборниках «Скифы», П., I, 1917 (гл. I—IV), и II, 1918 (гл. V—VI). В нем было посвящение «той, кто работала над нею вместе со мною» — «Асе» (А. А. Тургеневой) и эпиграф из Толстого: «Знаешь, я думаю, — сказала Наташа шопотом...— что когда вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того довспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете...» (Л. Толстой, «Война и мир», т. II). Тогда же, в 1918 г., в изданиях изд. «Алконост», в перечне сочинений А. Белого, значится «готовым к печати» «Котик Летаев. Симфоническая повесть о детстве (I-я часть романа «Моя жизнь»)». Однако, отдельное издание, без всяких изменений, появилось в изд. «Эпоха», П. (5 000 экз.), лишь в 1922 г. Подзаголовка в нем не было.

В 1928 г. Андрей Белый подготовил новое издание «Котика Летаева» для изд. «Никитинские субботники», переработав его текст, опустив посвящение и эпиграф из Толстого, и считал нужным дать разъясняющее предисловие. Издание это не состоялось. Оригинал предисловия — в Литературном музее.

## 2. «ПРЕСТУПЛЕНИЕ НИКОЛАЯ ЛЕТАЕВА» («КРЕЩЕНЫЙ КИТАЕЦ»)

«Котик Летаев», «симфоническая повесть о детстве», о «годах младенчества», был только первою частью эпопеи «Моя жизнь», задуманной в 1915 г. в Швейцарии. К продолжению ее Андрей Белый вернулся в октябре—декабре 1920 г. и подготовил вчерне первые четыре главы, из которых сохранилась только первая; она переработана в январе и апреле — мае 1921 г. и напечатана в журнале «Записки Мечтателей», 1921, № 4, стр. 21 — 165, под заглавием «Преступление Николая Летаева (Эпопея — том первый). Крещеный китаец. Глава первая» [22].

В предисловии к нему (июль 1921 г.) Белый писал: «В первой главе изображен фон романа — профессорская квартира эпохи Александра III. Эпоха, история, в этом томе «Эпопеи» выдвинута сознательно; роман — наполовину биографический, наполовину исторический; отсюда появление на страницах романа лиц, действительно существовавших (Усов, Ковалевский, Анучин, Веселовский и др.); но автор берет их, как исторические вымыслы, на правах историка-романиста» (стр. 23). Эту авторскую характеристику нового романа, как исторического и биографического, поддержала М. Шагинян, расширив и усложнив ее: «Тема «Эпопеи», — писала она, — развертывается в двух направлениях: она эпична и дает ясное, плавное, пластичное построение внешнего мира, — от детской комнаты, через квартиру, через Москву... — вплоть до тончайшего и точнейшего воспроизведения эпохи. И она же антропологична: через маленькое, едва возникшее из хаоса, детское «я», с быстротою падучей звезды перелетающее все этапы развития общечеловеческого «я»... показывает и отражает она не менее точно и тонко историю человеческого «антропоса» (уже вне эпохи, а вообще)» («Эпопея» А. Белого. Морфологические заметки», — «Летопись Дома литераторов», 1 ноября 1921 г., № 1). Существует специальное исследование о «Преступлении Николая Летаева», принадлежащее А. Векслер («Эпопея» А. Белого. Опыт комментария»,— Сборник статей «Современная литература», изд. «Мысль», Л., 1925, стр. 48—75).

В плане Собрания сочинений 1925 г. А. Белый указал, что «Котик Летаев» и «Преступление Николая Летаева» — «куски ненаписанной «Эпопеи», которую некогда я хотел назвать «Моя жизнь». Следует [их] объединить под общим заглавием «Котик Летаев», как части I и II».

Вспоминая свои отроческие годы, А. Белый рассказал, как украдкой от родителей он посещал вместо гимназии городскую читальню, запойно увлекаясь классиками и философами, и как этот обман был открыт директором гимназии Л. И. Поливановым (выведен в «Московском чудаке» под именем Веденяпина). «Это — сюжет драмы, которую некогда я хотел изобразить в повести «Преступление Николая Летаева» («На рубеже двух столетий», стр. 331). Однако, такая повесть не была написана; поэтому исчез смысл общего названия, и первая глава, разросшаяся в самостоятельную повесть, вышла в изд. «Никитинские субботники» в 1927 г. отдельной книгой (5 000 экз.) под заглавием «Крещеный китаец» с подзаголовком «Роман», без всякого предисловия. Остаток тиража был перелицован и, в переплете, с рисунком художника Н. Н. Вышеславцева, выпущен в продажу с новым титульным листом, как издание 1928 г.

## 3. «ЗАПИСКИ ЧУДАКА» («ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ»)

«Записки чудака», в некоторых своих главах примыкающие к «Котику Летаеву» и «Преступлению Николая Летаева», выветвившиеся из общего зерна «Моей жизни», первоначально были задуманы, как самостоятельная повесть [23]. Черновые наброски к ним писались в январе — феврале 1918 г. и обрабатывались в марте — апреле, октябре — ноябре, после «Котика Летаева» и до «Преступления Николая Летаева». Но уже в предисловии к ним, помеченном: «февраль 1919», А. Белый писал, что ему стало ясно, что эти «Записки» — «вступление к огром-

ному произведению, долженствующему развиться в ряд частей, или, быть может, томов» («Записки Мечтателей», 1919, № 1, стр. 11). Поэтому при печатании это *«вступление» получило заглавие: «Я». Эпопея. Том первый «Записки чудака».* Часть первая «Возвращение на родину». В «Новой Русской Книге», 1921, № 5, стр. 20, сообщается, что эпопея задумана в десяти томах.

В «Записках Мечтателей», 1919, № 1, напечатаны первые двадцать отрывков (несколько из них раньше появились в журнале «Наш Путь», 1918, № 2, под заглавием: «Дневник чудака. Писатель и человек (отрывок из повести)»[24]); в 1921 г., № 2—3, — еще семнадцать (два из них — «Лондон» и «Фантасмагория» — до того помещены в журнале «Путь», 1919, № 6, октябрь — декабрь), и на этом «Записки чудака» в журнале приостановились. Вместо них в № 4 «Записок Мечтателей» появилось «Преступление Николая Летаева», и в предисловии к нему (июль 1921 г.) Белый сообщал о причинах приостановки: «Печатание [«Записок чудака»] грозит затянуться на годы; между тем, оно может представить собой интерес лишь для особой группы читателей, не боящихся «дебрей» отвлеченных переживаний» («Записки Мечтателей», 1921, № 4, стр. 24).

Приостановка печатания не повлекла прекращения работы. В декабре 1921 г., находясь за границей, Андрей Белый закончил «Записки чудака» для отдельного издания. Часть их, продолжающая то, что было напечатано в «Записках Мечтателей», №№ 1 и 2—3, вышла отдельным изданием под названием «Возвращение на родину (Отрывки из повести)», Издательство писателей в Москве, М., 1922 (2000 экз.)[25], с *примечанием: «Автор изображает путника, возвращающегося из Швейцарии в Россию: пред ним проходят в воспоминаниях картины жизни; и проходят перед ним: Франция, Англия, Северное море, Норвегия».* Восемь отрывков отсюда (То — смерть. Моя биография. Развитие. Где «я»? Три года назад. Берген. Площадь. Сумасшедший) напечатаны под заглавием «Я» (Сумасшедшее)» в «Московском Альманахе», изд. «Огоньки», Берлин, 1922. Это заглавие еще напоминает общий замысел эпопеи «Я». Предисловие к этому циклу отрывков помечено 20 февраля 1922 г.

Полностью «Записки чудака», т. I и II, вышли в изд. «Геликон», Берлин, 1922. Первый том этого издания и первые пять главок второго тома — с редакционными и стилистическими изменениями — соответствуют тексту «Записок Мечтателей» №№ 1 и 2 — 3; отрывки 6 — 23 второго тома напечатаны с некоторыми *незначительными вариантами в отношении текста «Возвращения на родину»* (изд. 1922 г.); отрывки 24—29 («На север» и до конца) напечатаны в берлинском издании впервые.

Когда первая глава «Преступления Николая Летаева» вышла отдельным изданием, название серии и тома («Эпопея», «Преступление Николая Летаева») было отброшено автором, и название главы «Крещеный китаец» стало заглавием книги. В противоположность этому, при напечатании отдельной книги «Записок чудака» Белый *откинул и общее название, напоминающее об огромном замысле* («Я». Эпопея), и название части: «Возвращение на родину», оставив заглавие тома: «Записки чудака». В предисловии к ним (2 января 1922 г.) он повторил, что «Записки чудака» — только предисловие и пролог к эпопейной серии задуманных томов.

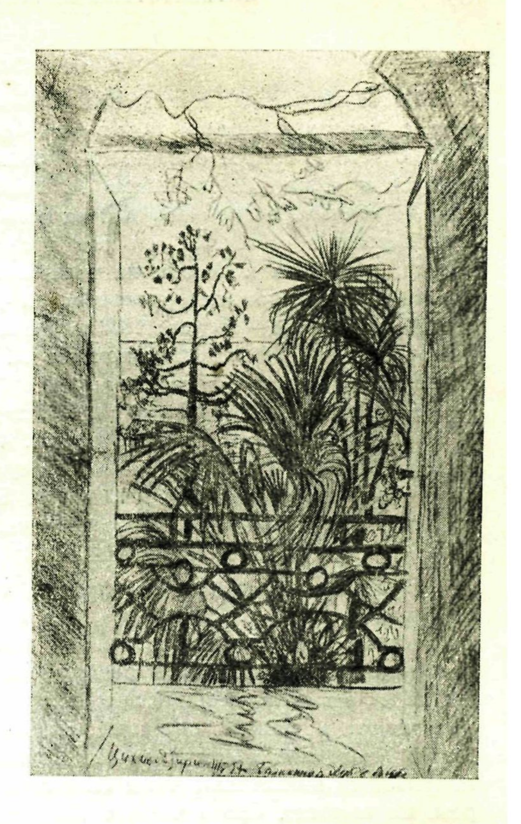
Через два года после окончания «Записок чудака» Андрей Белый принялся за писание нового романа.

## «МОСКВА»

### 1. «МОСКОВСКИЙ ЧУДАК». «МОСКВА ПОД УДАРОМ»

«О герое романа «Москва», Иване Ивановиче Коробкине, рассказывал я Вяч. Иванову в 1909 году»,— сообщает Андрей Белый в очерке о процессе своего творчества («Как мы пишем», стр. 13). В 1918 г. Коробкин, в качестве чудака, ученого, хранителя библиотеки, выведен в небольшом рассказе «Иог» (напечатан в воронежском журнале «Сирена», 1918, № 2 — 3).

РИСУНОК АНДРЕЯ БЕЛОГО: ВИД С БАЛКОНА В ЦИХИС-ДЗИРИ, 1927 г.
Собрание К. Н. Бугаевой, Москва



В 1924 г. началась работа над новым произведением, и уже в конце 1924 г. в Московском союзе писателей А. Белый прочитал главы из романа «Слом» (см. «Печать и Революция», 1925, кн. I, стр. 316). Заглавие (почти как всегда у Белого) не удержалось, и первые две главы из романа: «День профессора» и «Дом Мандро» были напечатаны в четвертом и пятом альманахах «Круг», 1925, под названием: «Москва. Роман. Часть I». Первая глава помечена 10 сентября 1924 г., а 24 сентября 1925 г. закончен весь роман. В 1926 г. он вышел в том же изд. «Круг» в двух частях: «Московский чудак». Первая часть романа «Москва» и «Москва под ударом». Вторая часть романа «Москва». Каждая часть содержала по три главы и вышла в количестве 4 000 экз. В первой части было посвящение: «Памяти архангельского крестьянина Михаила Ломоносова» и эпиграф из Ломоносова: «Открылась бездна — звезд полна». В предисловии к первой части сообщалось: «Москва» — наполовину роман исторический; он живописует нравы прошлой Москвы; в лице проф. Коробкина, ученого мирового значения, я рисую беспомощность науки в буржуазном строе» [26]. Дальше в предисловии говорилось, что роман рисует разложение дореволюционного быта — «в этом смысле первая и вторая часть романа суть сатиры-шаржи; и этим объясняется многое в структуре и стиле их».

В предисловии ко второй части Андрей Белый указывал, что «роман задуман в двух томах, из которых каждый — законченное целое», но что «лишь в обоих томах очертится тема» всего романа.

В 1927 г. «Московский чудак» и «Москва под ударом» были переизданы «Никитинскими субботниками» (4 000 экз.); подзаголовок с указанием на то, что оба выпуска являются частями романа «Москва», в этом издании опущен. Часть тиража была перелицована и в переплете с суперобложкой художника Н. Вышеславцева вышла с датой 1928 г. и с новым заглавием: «Москва. Роман. Часть первая». «Москва. Роман. Часть вторая», без упоминания первоначальных названий: «Московский чудак» и «Москва под ударом».

## 2. «МОСКВА» - ДРАМА

После неудачной постановки драмы «Петербург» в МХАТ II, Мейерхольд взял с Белого обещание переделать для театра им. Мейерхольда «Москву». Осенью 1926 г. вопрос о переделке принял определенные формы: записи об этом имеются в «Ракурсе дневника» А. Белого за октябрь — ноябрь. Посещения репетиций «Ревизора» производили на него сильнейшее впечатление, и, работая над инсценировкой «Москвы», он все время *имел в виду постановщика* — Мейерхольда, а встречи и беседы на репетициях превращали работу в применение на практике принципов мейерхольдовской режиссуры. Драма «Москва», написанная в 1926 г., в июле — августе 1927 г. была переработана в связи с макетом постановки, который Мейерхольд показал А. Белому летом того же года в Тифлисе (принцип «спирали» — «все во всем»).

В драме 5 актов, 17 картин. Вот перечень последних: 1. Смоленский рынок. 2. Московский дворик. 3. Университет. 4. У Задопятова. 5. Квартира Коробкина. 6. Дом Мандро. 7. Табачихинский переулок. 8. У Грибикова. 9. Кабинет профессора. 10. Чествование Коробкина. 11. В Свободной Эстетике. 12. В подъезде. 13. Квартира Мандро. 14. У полустанка. 15. «В собственном логове». 16. Перед квартирой. 17. Кабинет Коробкина.

В отличие от драмы «Петербург», драма «Москва» в основном не отступает от текста романа. Имеется лишь ряд небольших изменений и перестановок, обусловленных требованиями сцены. Вот некоторые из них: Лизаша не дочь Мандро, а племянница. Вишняков передает письмо с предупреждением не на прогулке (на даче), а в окно кабинета профессора. Посещение Исси-Нисси (картина девятая) происходит в момент смятения, вызванного в квартире Коробкина присылкою Анной Павловной писем Василисы Сергеевны. Разговор профессора с Исси-Нисси прерывается появлением Анны Павловны, которая тут же падает, сраженная ударом. Ее выносят. Сцена юбилея Коробкина заканчивается появлением демонстрации с красными флагами и пением «Вы жертвою пали». В последней, семнадцатой, картине — кабинет Коробкина в полном разгроме. На дверной занавеске видна «тень стула и к нему припластанного веревками Коробкина». Все происходящее за занавеской видно только по движению теней. Оттуда выбегает явно сумасшедший Мандро. Картины его воспоминаний возникают на сцене в виде проходящих в тумане теней. Туман рассеивается. Мандро с криком бросается за занавеску, падая к ногам Коробкина. Вбегают Вишняков и карлик, вслед за ними толпа. Мандро мертв, профессора уносят. За окнами бой барабанов, лес штыков — мобилизация. Драматическая переделка «Москвы» не увидела сцены.

## 3. «МАСКИ»

24 сентября 1925 г. была закончена последняя страница второй части первого тома «Москвы», и только в 1928 г. Андрей Белый приступил к писанию второго тома. Промежуточные годы ушли на собирание материала, на подготовительное чтение по истории и философии математики, по физике, химии и т. д.: «Я прочел четыре истории математики, чтобы понять психологию Коробкина в третьей части романа; сидел над Томсоном, Резерфордом и другими учеными, чтобы лучше узнать стиль открытия профессора» («Как мы пишем», стр. 21).

В феврале 1927 г. был набросан план второго тома, осенью 1928 г. написана глава «Пробуд» — первый вариант первой главы нового романа (см. «Опись архива», п. 24), но основная работа над «Масками Москвы» (таково первоначальное заглавие второго тома) была проделана позже. 30 июня 1930 г. А. Белый писал из Судака грузинскому поэту Тициану Табидзе: «С 10 сентября [1929 г.] и до первого июня беспрерывная ковка строк, раскаленность сознания, ряд новых лабораторных опытов...».

За это время отпал первоначальный план автора вместить весь материал «Москвы» в два тома: «Сюжет разросся, и часть второго тома неожиданно выросла в том» («Вместо предисловия» к «Маскам», 1932, стр. 5—6)[27].

В ноябре 1930 г. весь текст был переработан. Работа эта была проделана путем изменения (сжатия) расстановки строк, вычеркивания отдельных слов и мелких изменений в тексте.

В мае 1932 г. А. Белый смонтировал из отрывков машинописи очерк под названием «16-й год в Москве» для сборника «Красная Москва», но сборник в печати не появился. Другой небольшой очерк, озаглавленный «Салоны», напечатан в газете «Вечерняя Москва», 5 декабря 1932 г., № 281 (с рисунками В. Козминского). Текст его смонтирован из 67—71, 78, 71, 77, 79, 83, 111—112, 108—109 страниц печатного издания «Масок».

Сама же книга «Маски» долго лежала без движения. Законченная 1 июня 1930 г., переработанная и сданная в издательство в ноябре 1930 г., сданная в набор 5 мая 1931 г., она подписана к печати 15 ноября 1932 г. и появилась в свет в издании ГИХЛ в начале 1933 г., с рисунками Н. В. Кузьмина и с портретом А. Белого работы В. А. Милашевского, в количестве 5 000 экз. В предисловии к ней (Кучино, 2 июля 1930 г.) автор сообщал, что замысел романа «Москва» охватывает четыре тома, из которых впереди третий том — эпоха революции и часть эпохи военного коммунизма, и четвертый том — «конец нэпа и начало нового реконструктивного периода»; ряд действующих лиц «показан сознательно в за́держи, в полумолчании; они заговорят лишь в третьем томе; такова фигура Тителева́; лишь в третьем томе определится роль и других действующих лиц в революции» («Маски», стр. 6). Особо оговорены в предисловии звуковая сторона произведения, жесты героев, язык.

Многие произведения Андрея Белого остались незаконченными сюжетно: «Серебряный голубь», «Крещеный китаец», «Записки чудака», «Человек», «Триптих»; та же судьба постигла и «Москву». Недаром, закончив роман словами: «Читатель — пока: — продолжение следует» («Маски», стр. 441), Белый на следующий же день (2 июня 1930 г.) написал «Вместо предисловия», в котором отметил: «Намерение — не исполнение» (стр. 5).

«Москва» осталась незаконченной; «Маски» оказались последним романом Андрея Белого.

## НЕНАПИСАННЫЕ РОМАНЫ

В октябре 1931 г., проживая в Детском Селе, Андрей Белый заключил с Издательством писателей в Ленинграде договор на написание романа «Германия»[28] и 14 октября того же года представил план, в котором намечались тема и сюжет. В статье «О себе, как писателе» Белый писал об этом романе: «В связи с замыслом последнего придется сказать еще несколько слов об особенностях моей тематики, весьма усложнявшей восприятие меня, как писателя. — Мое несчастие в том, что в процессе творчества предо мною не раз вставали образы, осуществлявшиеся в действительности лишь через несколько лет по написании книги. Фабула («Германии») рисовала фашистский заговор и преследование фашистами революционно настроенного интеллигента; с фашистами я никогда не встречался; фабула — смутный лейтмотив, вставший мне из воздуха берлинской жизни в 1922 году; напиши я роман в прошлом году, читатели бы воскликнули: «Это — пародия на Германию, оклеветывающая действительность!» Увы, — ужасные события последних недель показали правду моей фантастики» (статья написана в марте 1933 г.).

Весной и летом 1933 г. Андрей Белый неоднократно говорил о новой для себя форме творчества: производственном романе.

В одном из иллюстрированных журналов он прочел о предполагавшемся строительстве железной дороги через Мамисонский перевал и решил взять темой романа строительство этой дороги на определенном участке: Мамисонский перевал — Шови — Гори. Об этом упоминается в письме к Г. А. Санникову из Коктебеля от 28 июня 1933 г.: «Вдруг выскочило из полусознания, если не решение, то стремление... в будущем всячески искать возможность устроиться при решенной

в принципе перевальной дороге через Кавказский хребет. Тут все интересно, и горное дело, и железнодорожное; и места любимые... Тут возможность и длительно жить на Кавказе, и материал для очерков, и искание новых форм для производ[ственного] романа».

Все эти последние замыслы — третий и четвертый томы «Москвы», роман «Германия» и «производственный» роман, — за смертью автора, не осуществились.

## VI. ПУТЕВЫЕ ЗАМЕТКИ
### (ИТАЛЬЯНСКИЕ, АФРИКАНСКИЕ, ЕВРОПЕЙСКИЕ И КАВКАЗСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ)

В конце 1910—1911 гг. Андрей Белый совершил большое путешествие по Италии и Африке. Впечатления от него сохранились в письмах к друзьям (А. А. Блоку, А. С. Петровскому и др.) и в ряде фельетонов. 26 ноября 1910 г. он уехал из России, а уже в январе 1911 г. писал А. М. Кожебаткину, что приготовил пятнадцать фельетонов. Отказ газеты «Утро России» напечатать их был для автора, вследствие тяжелых материальных затруднений, «почти ударом». В этой газете появился только один очерк: «Арабы (из писем с дороги)», — «Утро России», 5 апреля 1911 г.; ряд других напечатан в газете «Речь» под общим заглавием «Путевые заметки». Три первых посвящены Италии: «Венеция», «От Венеции до Палермо» и «Палермо» («Речь», 25 января, 2 и 13 февраля 1911 г.). Через семнадцать лет, во время поездки по Кавказу, Белый вспоминал об этом пути и записал в своем дневнике: «Итальянские впечатления Гете ввели меня в Италию и Сицилию... Через него я своими глазами увидел Сицилию» («Ветер с Кавказа», 1930, стр. 6). Дальше печатались: «Пестрый сфинкс», «Смех и слезы», «Радуга Монреаля» и «Тунис» («Речь», 5 июня, 3 и 24 июля и 29 сентября 1911 г.) — всего восемь фельетонов из общего числа девятнадцать [29].

Вернувшись в Россию, Белый летом 1911 г. перерабатывал свои очерки в отдельную книгу для изд. «Мусагет», выступал 5 ноября 1911 г. с докладом «Страна бреда и ужаса» («Египет») — см. отчет А. Э. «Искусство и путешествие», — «Утро России», 6 ноября 1911 г., — и вел безуспешные переговоры о напечатании его в «Русской Мысли». Впоследствии «Египет» был помещен в журнале «Современник», 1912, кн. V, VI и VII, а очерк «Дервиш» (из «Путевых заметок») — в альманахе «Велес», П., 1912. Предвкушение Египта было у А. Белого давно, стоит только прочитать его статью «Сфинкс» («Весы», 1905, № 9—10) и отрывок «Египет» в статье «Феникс» («Весы», 1906, № 7, и «Арабески», стр. 147). Ожидания не обманули, и о сильнейшем впечатлении от Египта потрясенный путешественник Белый писал А. С. Петровскому: «Нет слов, нет мысли, нет чувства, нет желания сказать, что такое пирамиды и сфинкс» (эти две строки составляли весь текст письма от 15 марта 1911 г.). О том же — несколько писем к А. Блоку. И через несколько лет упоминания об этом впечатлении от сфинкса встречаются и в фельетоне «О злободневном и вечном» («Биржевые Ведомости», 23 июня 1916 г.). и в «Кризисе жизни», 1918, стр. 24—26.

Печатание очерков задержалось надолго. В архиве А. Белого хранится первоначальный текст книги (часть в гранках и машинописи, с большой авторской правкой, часть — рукопись), написанный в 1911 г. «Книга была сдана в набор, но вследствие разногласия с редакцией кн-ва «Мусагет» набор был задержан. В 1919 г. автор сильно переработал и дополнил текст» («Опись архива», п. 23). Отзвуки «путевых впечатлений» Италии, Африки встречаются и в «Записках чудака» (см. «Записки Мечтателей», 1919, № 1, стр. 27—28).

В перечне сочинений А. Белого, напечатанном в ненумерованных страницах к «Кризису Мысли» (изд. «Алконост», 1918), значится: «Путевые заметки. Дневник путешествия. 1. Сицилия (готовится). 2. Тунисия (печатается). 3 Радес (готовится). 4. Мусульманство и культура Тунисии (печатается). 5. Египет (готовится)». В плане Собрания сочинений 1920 г. (для изд. Гржебина) говорится о томе восьмом «Путевые заметки» и о рукописи двух томов под этим названием, пе-

реданной в Книгоиздательство писателей в Москве. В 1922 г. первая часть заметок появилась под названием: «Офейра. Путевые заметки. Часть I», Издательство писателей в Москве, 1921 (в количестве 3 000 экз.). Почти одновременно за границей появились «Путевые заметки. Том. I. Сицилия и Тунис» (изд. «Геликон», Берлин, 1922), дополненные по сравнению с «Офейрой» двумя отрывками: «Население Тунисии» (в гл. IV, стр. 195—212) и «Проблемы культуры» (в гл. V, стр. 254—256).

Второй том «Путевых заметок» не был напечатан и сохранился лишь в гранках, оттиснутых для изд. «Геликон» (всего 120 гранок). Этот том «Тунисия и Египет» состоит из 55 главок, объединенных в четыре главы: I. Кайруан. II. До Порт-Саида. III. Каир. IV. Египет[30].

В 1928 г. намечалось издание «Путевых заметок» в Никитинских субботниках», но и оно не осуществилось.

В печати из второго тома «Путевых заметок» появились упомянутые выше отрывки «Дервиш» и «Египет», оба в редакции 1911 г.,—последний соответствует отрывкам 79—112 гранок изд. «Геликон», но стилистически сильно отличается от них. Кроме того, в 1923 г. появились в печати: «Египет (отрывки из 2-й части путевых очерков «Офейра»)» — в «Московском альманахе», Книгоиздательство писателей в Москве (отрывки, с немногими отличиями, соответствовали №№ 27—102 новой редакции), и «Кайруан» («Воля России», Прага, 1923, № 1), соответствующий стр. 2—5, 8 и 12 тех же гранок. Один отрывок — «Двадцать две Франции» был переведен на немецкий язык и под заглавием «Die Neger-Republick Frankreich» напечатан в «Frankfurterzeitung» в марте 1923 г. (15—17 марта?) со следующим примечанием редакции: «Die nachstehende geistreiche Satire des bekannten russischen Schriftstellers würde im Iahre 1912 geschrieben. Die Prophezeiungen, die sie enthält, haben heute eine merkwürdige aktuelle Bedeutung gewonnen»[31]. Несколько цитат из этого отрывка и упоминание о немецком переводе см. в брошюре Андрея Белого «Одна из обителей царства теней», 1924, стр. 52—57.

В последние месяцы своей жизни, в сентябре — декабре 1933 г., Белый продумывал план четвертого тома своих воспоминаний. Первая глава их должна была представлять «краткий пробег» по «Путевым заметкам» и намечалась из следующих отрывков: 1. Италия (зачеркнуто: Венеция, Неаполь). 2. Палермо (зачеркнуто: Сицилия). Нажива. Фашизм. 3. Монреаль. 4. Тунис. 5. Радес. 6. Берберия. 7. Кайруан. 8. Мусульманская культура. 9. Мальта. 10. Средиземное море. 11. Каир. 12. Древний Египет. Пирамиды. Сфинкс. 13. Англия и Франция. 14. Иерусалим. 15. Архипелаг. 16. Константинополь. Одесса (черновой набросок плана четвертого тома).

Хронологически за «Путевыми заметками» следуют впечатления, составляющие небольшую книгу «Одна из обителей царства теней», Государственное издательство, Л., 1924 (5 000 экз.). Она состоит из нескольких очерков: «О том, как «некто» попал в Берлин»; «О «негре» в Европе»; «О «неграх» в Берлине и еще кой о чем»; «Москва и Берлин», — это впечатления конца 1921 г. от проезда через Латвию и Литву, и 1922—1923 гг. — от пребывания в Германии, куда А. Белый уехал по личным делам. Эти впечатления впоследствии хотел он развить и дать в художественной форме — в неосуществленном романе «Германия».

Первый очерк (а также вступление «Несколько пояснительных слов») появился в книге впервые; последние три, под общим заглавием «Европа и Россия», печатались в журнале «Звезда», 1924, № 3; третий отрывок — в журнале «Жизнь Искусства», Л., 22 июля 1924 г., № 30.

Последними путевыми заметками А. Белого были кавказские очерки 1927 г. «Они появились,— писал Белый,— как оформление личной, дневниковой записи для себя и несколько друзей» и, в отличие от записей 1911 г., сохранили форму дневника, где впечатления от местности (природа, Загэс и т. д.) переплетаются с событиями личной жизни, полемикой с литературными противниками, размышлениями о взаимоотношениях «читателя и писателя», материалами к собствен-

ному процессу творчества, встречами с людьми (Мейерхольд, Шкловский, грузинские поэты, пианист Эгон Петри).

Страницы из дневника, переработанные в книгу, получили заглавие «Ветер с Кавказа. Впечатления», изд. «Федерация», М., 1928 (400 экз.). Первоначальный «список заглавий» к ней был разнообразен: «Кавказ», «Дневник Кавказа», «Кавказский дневник», «Пламенная Колхида», «Страна аргонавтов», «Говоры гор», «У врат Азии» и даже—«Горовороты» («Дневник»).

«Ветер с Кавказа» состоит из ряда главок: I. Батумское побережье. II. Тифлис. III. Боржом, Цихис-Дзири. IV. Под сенью Грузии. V. Военно-Грузинская дорога. VI. Казбек. Глава VII — «Волга» — выпадает из кавказского цикла. Отрывки из книги под заглавием «Кавказские впечатления» напечатаны в журнале «Красная Новь», 1928, № 4, стр. 75—113, и без всяких вариантов соответствуют тексту книги на стр. 57—67, 90—108 и 199—283. Несколько страниц из записи 10 и 14 мая 1927 г. вошло в литературно-художественный сборник «Поэты и писатели СССР—Грузии» (Тифлис, «Закнига», 1931, стр. 117—126).

Дополнением к грузинским впечатлениям «Ветра с Кавказа» является написанный в июне 1928 г. очерк «Армения» («Красная Новь», 1928, № 8, стр. 214—258) в составе восьми отрывков.

## VII. МЕМУАРНЫЕ РАБОТЫ

Путевые впечатления, особенно отдельные места из германских и кавказских очерков, являются записью о виденном и пережитом и примыкают к мемуарным произведениям А. Белого.

### СИЛУЭТЫ И НЕКРОЛОГИ

Едкие характеристики-шаржи, иногда явно портретные, имели место еще во «2-й симфонии». В «Арабесках» литературная характеристика писателей переплетается с художественными силуэтами их и этим еще больше приближается к мемуарным зарисовкам. Кроме «Арабесок» (1911), некоторые из них вошли в «Луг зеленый» (1910), часть рассеяна по газетам и журналам.

Неоднократно зарисовывал Белый свои юношеские встречи с Вл. С. Соловьевым: впервые в статье «Апокалипсис в русской поэзии» («Весы», 1905, № 4, и «Луг зеленый», стр. 223—225) и в очерке «Мы ждем его возвращения» («Свободная Совесть», I, М., 1906, стр. 160—163), затем «Владимир Соловьев. Из воспоминаний» («Русское Слово», 2 декабря 1907 г., и «Арабески»), отрывок «Вл. Соловьев» («Записки чудака», I, стр. 97—101, и «Записки Мечтателей», 1919, № 1, стр. 59—61), в художественной форме в поэме «Первое свидание» (1921) и потом в мемуарном цикле «Воспоминания о Блоке» и «На рубеже двух столетий». (С воспоминаниями о Вл. Соловьеве тесно сплетены воспоминания о его брате М. С. Соловьеве и жене брата О. М. Соловьевой.) Силуэт «Мережковский» («Утро России», 18 октября 1907 г.) вошел в «Арабески» и, значительно расширившись, видоизменился в «Воспоминаниях о Блоке» и в последующих томах воспоминаний. Так же обстоит дело и с силуэтами Бальмонта («Час», 21 ноября 1907 г., и «Луг зеленый», стр. 212—221), Вячеслава Иванова («Утро России», 2 октября 1910 г., и «Арабески», и осколок этого силуэта — в шуточном стихотворении «Случится то, чего не чаешь» в сборнике «Звезда»), Валерия Брюсова (газета «Свободная Молва», 21 января 1908 г. Из семи отрывков первые четыре перепечатаны в «Луге зеленом», стр. 195—205); Брюсову же посвящен «Портретный» цикл стихов в «Урне» и в «Зовах времен»; см. также некрологи Брюсова (журнал «Россия», 1925, № 4); М. О. Гершензона (журнал «Россия», 1925, № 5 (14). Без указания имени зарисован М. Эртель в этюде «Великий лгун» («Утро России», 12 сентября 1910 г.). См. также некрологи: С. Н. Трубецкого («Весы», 1905, № 9—10, стр. 79—80), Н. И. Стороженко («Весы», 1906, № 2, стр. 66), Л. Д. Зиновьевой-Аннибал (в газете «Правда Живая», 26 октября 1907 г.) и В. А. Серова «Памяти художника-моралиста» («Русские Ведомости», 24 ноября 1916 г.). Из иностранных писателей Белым зарисованы силуэты «Пшибышевский» (газета «Час», 2 сентября 1907 г.)

и «Шолом Аш» («Час», 16 сентября 1907 г., перепечатан в «Литературном Календаре-Альманахе» Оскара Норвежского, П., 1908, стр. 83—88). Из политических деятелей Белый неоднократно писал о Жоресе — см. «Силуэты». I. «Жорес» (газета «Накануне», 6 июля 1907 г.) и продолжение этого неоконченного очерка: «Из встреч с Жоресом» («Час», 14 августа 1907 г.). В «Воспоминаниях о Блоке» опять изображен облик Жореса («Эпопея», 1922, № 3, стр. 199—202), а осенью 1924 г., вернувшись из Коктебеля, перед тем, как взяться за роман «Москва», Белый написал очерк «Воспоминания о Жоресе» (четыре страницы этой ненапечатанной машинописи, без затерявшегося окончания, находятся в архиве А. Белого в Литературном музее, см. «Опись архива», п. 13). Позже появилась отдельная главка из третьего тома воспоминаний «Жан Жорес» («Новый Мир», 1933, № 10).

## АВТОБИОГРАФИИ

*К силуэтам и зарисовкам Андрея Белого о ряде лиц надо прибавить записи* о самом себе, автобиографические сведения и справки. Первая из них напечатана в «Книге о русских поэтах последнего десятилетия», под ред. М. Гофмана (изд.



АВТОШАРЖ АНДРЕЯ БЕЛОГО, 1927 г.
Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

И. Вальфа. 1909, стр. 137),—факсимиле, затем «Автобиографическая справка» (до 1912 г.?) для критико-библиографического словаря С. А. Венгерова (в «Русской Литературе XX века», кн. VII, изд. «Мир», стр. 9—12, с портретом); «Автобиографическая заметка» в «Новой Русской Книге», 1922, № 1, стр. 38—40; автобиография (и библиография, неточная, с рядом фактических ошибок, составленная самим Белым) в сборнике «Литературная Россия», I, под ред. В. Лидина; «Новые Вехи», М., 1924, стр. 7—16, с портретом; примыкающий к автобиографии, но, по существу, дающий материал для «биографии творчества» очерк в сборнике «Как мы пишем», Издательство писателей в Ленинграде, 1930, стр. 9—23; и, наконец, последняя напечатанная при жизни Белого автозаметка «О себе, как писателе» помещена в переводе на польский язык в «советском» выпуске варшавского журнала «Wiadomosci Literackie», 29 октября 1933 г., № 47, с портретом.

Много биографического материала имеется также в неопубликованном «Комментарии Бориса Бугаева к первым письмам (переписки) Блока к Бугаеву и Бу-

гаева к «Блоку», составленном Белым в 1926 г., в связи с намечавшимся изданием части этой переписки, относящейся к 1903—1904 гг. (в частном собрании).

В 1932 г. изд. «Федерация» намечало к выпуску «Сто портретов советских писателей». Для этого неосуществившегося издания 12 ноября 1932 г. написана «Автобиография Андрея Белого». Кроме того, некоторые биографические материалы хранятся в Библиографическом кабинете при Доме советского писателя (Москва).

## ВОСПОМИНАНИЯ

### 1. «ВОСПОМИНАНИЯ О БЛОКЕ»

Перечисленные силуэты, портреты, биографии, при неуклонном стремлении А. Белого к автобиографии на фоне эпохи, получили первый разворот в художественном преломлении трилогии: «Котик Летаев», «Записки чудака», «Крещеный китаец» и в поэме «Первое свидание» (1921). Война и вслед за ней революция положили грань между «началом века» и новой эпохой, а смерть А. Блока (7 августа 1921 г.) — сверстника, друга, «врага» и опять друга,— всеми идейно-духовными, литературными и биографическими притяжениями и отталкиваниями связанного с Белым, провела итоговую черту и дала толчок к «реальным» воспоминаниям об ушедшем человеке и отошедшей эпохе.

Впервые А. Белый выступил с речью о Блоке 28 августа 1921 г. (в восемьдесят третьем открытом заседании ВФА, — см. «Памяти Александра Блока», П., ВФА, стр. 5—34), а через некоторое время, в конце сентября — начале октября (1921),—на двух вечерах в той же ВФА с воспоминаниями о Блоке. Воспоминания эти читались Белым и в Москве и напечатаны в сборнике «Северные дни», П.-М., 1922, стр. 131—155, а потом, в переработанном и расширенном виде, под заглавием «Воспоминания об А. А. Блоке», — в журнале «Записки Мечтателей», 1922, № 6, стр. 5—122. Здесь они составились из четырех глав: I. Эпоха до первой встречи (в ней приведен текст писем Блока к Белому от 3 января и 18 июня 1903 г., стр. 17 — 19, 25 — 28). II. А. А. Блок в Москве. III. Шахматово. IV. Петербург и заключение. В заключении автор указывал, что «Воспоминания», охватывающие период 1898—1905 гг., являются первой главой (частью) воспоминаний, две другие, ненаписанные, должны отобразить периоды 1905 — 1907 гг. и 1910 — 1921 гг. так, чтобы в них встали три фазы встреч с Блоком: «утопической», «трагической» и «спокойно-трезвой, мужественной». Продолжение было написано, первые главы переработаны, значительно расширены, и новые очерки под тем же заглавием «Воспоминания о Блоке» напечатаны в журнале «Эпопея», изд. «Геликон», Берлин, 1922, №№ 1, 2, 3, и 1923, № 4, главы I—IX. Записи о самом Блоке и встречах с ним перемежаются с исследованием блоковских стихотворений со стороны внутреннего их смысла и даже ритма (см. гл. VI, стр. 202—247 — о ритмах «Нечаянной Радости», и стр. 222—223 — о «Стихах о Прекрасной Даме»); образ Блока дается в связи с событиями и людьми; развертывающийся фон перерастает центральную фигуру воспоминаний.

В «Эпопее», № 4, апрель 1923 г., напечатано письмо Белого «В книгоиздательство «Геликон». А. Вишняку», с заявлением о выходе из состава редакции журнала; этот номер «Эпопеи» оказался последним. Вместе с ним прекратились и «Воспоминания о Блоке».

### 2. «НАЧАЛО ВЕКА» (1923)

Последние, прекратившись, как записи о Блоке, развернулись в цикл воспоминаний об эпохе, в эпопею о начале XX в., тесно связанную с «Моей жизнью», с биографией Белого. В течение декабря 1922 г. и первой половины 1923 г. Белый написал для изд. «Эпоха» три тома «Начала века» [82], объемом в 70—75 печатных листов, совершенно переработав и втрое увеличив первые четыре главы «Воспоминаний о Блоке». «*Блок стал лишь предлогом к воспоминаниям. Вся переработка пошла в сторону интимных воспоминаний*» («Опись архива А. Белого»,

п. 8). Первый том отображал эпоху раннего символизма, второй — 1905—1908 гг., третий — 1908 — 1912 гг. Намечались еще два тома: четвертый 1912 — 1916 гг.— «очерк быта Европы, а также духовных течений Европы перед войной и в первые годы войны» («Написанные и ненапечатанные рукописи А. Белого», п. 5); пятый том должен был отобразить революционный период 1917—1921 гг. Первый том был набран в Берлине в 1922 г. и существовал в матрицах. Но, вследствие ликвидации изд. «Эпоха», весь материал остался ненапечатанным, и у Белого, уехавшего осенью 1923 г. в Россию, не сохранились ни гранки, ни рукописи первого тома. Пропала и половина второго тома, и в архиве имеются лишь вторая половина второго тома и целиком третий том.

Ни один из томов в редакции 1922—1923 гг. не появился в печати, за исключением: 1) девятого и десятого отрывков третьей главы третьего тома, которые опубликованы с некоторыми вариантами под заглавием «Из воспоминаний. 1. Бельгия. 2. Переходное время» в журнале «Беседа», под ред. Ф. Брауна и М. Горького, Берлин 1923, № 2; 2) очерка «Отклики прежней Москвы» в журнале «Современные Записки», Париж, 1923, кн. XVI (III),—часть отсюда в газете «Дни», Берлин, июль 1923 г., № 202; 3) очерка «Арбат» в журнале «Современные Записки», 1923, кн. XVII (IV); он помечен: «Гарцбург. Июнь, 1923» и сопровождается примечанием редакции: «Настоящий очерк представляет собою главу из книги воспоминаний А. Белого, подготовляемой к печати изд. «Эпоха». По возвращении А. Белого в Москву «Арбат» напечатан в журнале «Россия», февраль 1924 г., № 1 (10). Позднее, стилистически совершенно переработанный и сильно сокращенный, этот очерк вошел в печатный текст «Начала века», 1933, под заглавием «Старый Арбат» (стр. 98 — 107). По нему можно судить о той редакционной работе, которую впоследствии А. Белый проделал над текстом «Начала века» 1922 — 1923 гг.

В марте — апреле 1928 г. Белый написал «Почему я стал символистом». Эта работа, объемом в 134 стр., имела «вид автобиографии-дневника... Рукопись предназначалась для себя и нескольких друзей» (см. «Опись архива», п. 32).

### 3. «НА РУБЕЖЕ ДВУХ СТОЛЕТИЙ»

Вне связи со всеми напечатанными воспоминаниями А. Белый весною 1929 г. написал книгу «На рубеже двух столетий», охватывающую детский, гимназический и часть студенческого периода его жизни, с зарисовкой домашнего быта, профессорской среды, литературных и общественных течений. Художественное преломление воспоминаний этого тома дано в «Котике Летаеве», в некоторых главах «Записок чудака» (т. II) и в «Крещеном китайце».

«Эти мемуары,—писал впоследствии А. Белый,—я... строчил утром и вечером; работа над ними совпадает со временем написания; мысль о художественном оформлении ни разу не подымалась, лишь мысль о правдивости воспоминаний меня волновала» («Как мы пишем», стр. 10). Книга вышла в 1930 г. в изд. «Земля и фабрика» (5 000 экз.) и в 1931 г. переиздана тем же издательством (5 000 экз.) с небольшими исправлениями нескольких фактических погрешностей. Эта книга составила первый том воспоминаний Андрея Белого.

### 4. «НАЧАЛО ВЕКА» (1930—1933)

Во второй половине 1930 г. началась переработка текста «Начала века» 1923 г.: вместо «преждевременного интимного тона воспоминаний», в новой редакции «подчеркнут общественный момент» («Опись архива», п. 8). Но и этот текст, предназначенный для ГИХЛ, не появился в печати. В первой половине 1932 г. А. Белый опять переработал «Начало века», написал новое предисловие и «сильно изменил ряд главок книги» (там же).

По сравнению с «Воспоминаниями о Блоке» в журнале «Эпопея», а тем более в «Записках Мечтателей», в новой редакции заметно изменилось отношение автора к Блоку, и самый тон описания иной: более критический, иногда раздраженный и негодующий. Это замечалось уже в последних главах журнала

«Эпопея» и частично может быть объяснено переходом к изложению более поздних, скорее враждебных, чем дружеских, взаимоотношений с Блоком[33]; частично же тем, о чем писал впоследствии сам Белый в примечании к «Началу века»: «Переделывая в этом месте свои воспоминания, напечатанные в «Эпопее» в 1922 г., я включаю ряд реальных штрихов, неудобных к опубликованию в момент кончины поэта, когда мы, его любившие, были охвачены романтикой поминовения» («Начало века», стр. 335).

Еще определеннее об этом же в «Между двух революций»: «Образ же Блока эпохи ссор я не могу во имя хотя бы самоунижения, из донкихотства вычистить, чтобы он блестел, как самовар... стараюсь я исправить промах романтики первого опыта, «вспоминать» в сторону реализма» (стр. 5—6). Повлияли на «исправления» прежнего текста и некоторые материалы из дневников Блока и его писем к родным, неизвестные Белову в 1921—1923 гг. (см. «Начало века», стр. 295—297, 333—342). Но и в новой редакции «из всех зарисованных силуэтов менее всего удовлетворяет [автора] Блок... Мало с кем была такая путаница, как с ним; мало кто в конечном итоге мне так непонятен в иных мотивах; еще и не время сказать все о нем, не во всем я разобрался» (там же, стр. 8). Значительный материал к истории этих отношений заключается в упомянутом выше «Комментарии Бориса Бугаева» к переписке его с Блоком.

В противоположность Блоку, образ Брюсова и тон в отношении к нему при переработке текста резко изменились из отрицательных в положительные; положительнее зарисован Чулков; едче, злее — Мережковский, Гиппиус. Но и независимо от обрисовки людей эта третья редакция «Начала века» была, как указывал сам автор, «совсем другая, по тону, краскам и воспоминательным моментам».

Хронологически «Начало века» должно было охватить период с 1901 по начало 1905 г., но в ряде зарисовок автор нарушал эту грань, говоря о людях и событиях позднейших годов и даже послереволюционной эпохи. Об этом он писал: «Я не был уверен, что время позволит мне написать третий том; поэтому иные конфликты с людьми, разрешившиеся позднее, для цельности показываемых силуэтов рисовал в кредит» («Между двух революций», стр. 1).

«Начало века» появилось в ГИХЛ зимой 1933 г. (5 000 экз.). Отрывки из него опубликованы ранее под заглавиями: 1) «Из воспоминаний. Год зорь»—в журнале «Красная Новь», 1931, № 4 (с незначительными вариантами три отрывка из первой и третьей глав: «Год зорь», «Экзамены», «Смерть отца»); 2) «Из книги «Начало века» (I. Валерий Брюсов. II. А. Блок) — в журнале «Новый Мир», 1933, № 7 — 8 (с незначительными стилистическими разночтениями три отрывка из второй главы: «Валерий Брюсов», «Знакомство с Брюсовым», «Чудак, педагог, делец», и шесть отрывков из третьей главы: «Знакомство», «За самоварчиком», «Аргонавты и Блок», «Ахинея», «Шахматово», «Тихая жизнь»).

### 5. «МЕЖДУ ДВУХ РЕВОЛЮЦИЙ»

«Начало века» — второй том воспоминаний А. Белого — было последней книгой, вышедшей при жизни автора.

Ее продолжением является «Между двух революций», Издательство писателей в Ленинграде, 1934 (вышла в 1935 г., с 4 портретами, в количестве 5 500 экз.). Написанная в Лебедяни и в Москве в сентябре 1932 — марте 1933 г., эта книга была задумана под названием «Омут», в качестве первой части третьего тома. Название «Часть первая. Омут» было опущено издательством вне переговоров с автором, хотя основывалось на строках: «Надеюсь, читателю ясно заглавие этой части; шесть лет с середины 1905 г. до конца 1910 — есть прохожденье сквозь омут человека, засосанного им; прохождение через годы реакции, через горчайшие испытания личной жизни, через разуверенье в людях, через картины ужаса и бреда» («Между двух революций», стр. 404). Из «омута» старой, дореволюционной Москвы, где А. Белый не мог жить и работать, он и «бежал» в 1910 г. за границу.

По существу эта книга переросла размеры «части» и, обрывая события личной и внешней жизни на отъезде Белого за границу, составляет самостоятельный третий том воспоминаний.

Выше уже было отмечено, что ряд картин быта, литературных и личных встреч, относящихся к этому периоду, зарисован с забегом вперед в «Начале века», поэтому в «Между двух революций» все они опущены.

Два отрывка из этой книги появились до ее выхода в свет: 1) из третьей главы «Жан Жорес» — в журнале «Новый Мир», 1933, № 10, и 2) из пятой главы «Брюсов и я» — в газете «Литературный Ленинград», 8 октября 1934 г., № 51.

### 6. ЧЕТВЕРТЫЙ ТОМ

Окончание третьего тома воспоминаний помечено: «23 марта 1933 г.», а в сентябре 1933 г. А. Белый приступил к продолжению их. Название нового тома не было намечено даже предположительно, и сам Белый называл его по-разному: то «2-я часть III тома», то «Воспоминания, том IV-й». Отсутствует название и в сохранившемся черновом наброске плана, где намечен лишь порядок глав (четырех) и указаны названия входящих в состав глав отрывков.

А. Белый продиктовал К. Н. Бугаевой первоначальные черновики, используя в некоторых местах текст машинописи «Начала века» 1923 г. Периодически повторявшиеся, все усиливавшиеся приступы головных болей и — после удара 15 июля 1933 г. в Коктебеле — общее недомогание прерывали работу над четвертым томом и — оборвали ее окончательно. А. Белый успел продиктовать лишь две первых главы и начать их исправление. По его замыслу, они представляли собою «краткий пробег» по «Путевым заметкам» и по некоторым непереработанным для издания 1933 г. главам первой редакции «Начала века». С третьей главы должна была начаться часть воспоминаний, еще нигде не записанная. Из этой третьей главы не была продиктована ни одна строчка. Утром 2 декабря он закончил диктант последнего отрывка второй главы, вечером рассказывал, с чего нужно будет начать третью, а ночью со второго на третье начался новый приступ болезни, от которого он уже не оправился.

С работой над четвертым томом он очень торопился, стараясь «довести до конца» и этим томом закончить свою мемуарную серию.

## VIII. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ АНДРЕЯ БЕЛОГО

В январе 1906 г., в письме к издателю «Скорпиона» С. А. Полякову, Белый предлагал к изданию сборник статей, а в начале апреля 1906 г. повторил предложение, сопроводив его списком 28 статей, из них — 2 ненаписанных, 1 — в процессе писания, 5 — задуманных. Однако, книги появились много позже и почти одновременно: в 1910 г. — «Символизм» (изд. «Мусагет», 14 статей 1902—1909), «Луг зеленый» (изд. «Альциона», 11 статей 1904—1909) и в 1911 г. — «Арабески» (изд. «Мусагет», 64 статьи 1904—1910). Ряд написанных и напечатанных статей остался вне этих книг и затерялся в газетах и журналах.

К 89 статьям, вошедшим в три книги, надо прибавить 118 статей, не включенных в книги: 46 статей и фельетонов и 72 рецензии; итого 207. Это только по 1910 г. включительно.

### «СИМВОЛИЗМ», «АРАБЕСКИ», «ЛУГ ЗЕЛЕНЫЙ»

В «Символизме» были собраны статьи, выдвигающие вопросы, «тесно связанные с искусством, в частности с искусством современным» («Символизм», предисловие, стр. 1). Их предварял ряд статей, выясняющих отношение теории символизма к проблемам культуры, научной психологии и догматизму.

Ряд статей, написанных на те же темы, но в более импрессионистических тонах, или, как писал позже Белый: «Все конкретное, образное, афористическое», вошел в книгу статей «Арабески». Ее задача — на примерах конкретизировать те общие положения, которые намечены в «Символизме».

В «Арабесках» — четыре отдела: «Творчество жизни», «Символизм и современность», «Литературный дневник. На перевале» и «О писателях».

Несколько раньше «Арабесок» вышла книга «Луг зеленый» (изд. «Альциона», 1910), объединяющая одиннадцать статей о русской литературе. Заглавие книги заимствовано из стихотворения В. Брюсова «Орфей и Эвредика» (Вспомни, вспомни луг зеленый).

## СТАТЬИ, ФЕЛЬЕТОНЫ И РЕЦЕНЗИИ 1902—1910 гг., НЕ ВОШЕДШИЕ В КНИГИ СТАТЕЙ АНДРЕЯ БЕЛОГО, И СТАТЬИ 1911—1912 гг.

Многочисленные критические и полемические статьи и заметки Андрея Белого периода 1903 — 1910 гг. рассеяны на страницах периодических изданий тех лет. Здесь отметим прежде всего ряд его выступлений, посвященных Александру Блоку.

Не вошли ни в одну из критических книг А. Белого рецензия на третий сборник стихов Блока «Земля в снегу» («Критическое Обозрение», 1908, № 6), а также ряд рецензий на различные сборники, в которых принимал участие Блок: «Проталина», 1907, и «Белые ночи», 1907 («Весы», 1907, № 7), «Цветник Ор», 1907 («Весы», 1907, № 6), и статья «О критических перлах» (газета «Раннее Утро», 5 декабря 1907 г.), заключающая ответ на статью А. Блока «О современной критике» (газета «Час», 4 декабря 1907 г.; см. Блок А., Собр. соч., т. X, 1935). Впоследствии (1916) А. Белый написал большую статью «Поэзия Блока» (сборник «Ветвь», 1917,—вошла в сборник статей «Поэзия слова», «Эпоха», 1922) и в ней отметил, что был особенным ценителем Блока в период «Стихов о Прекрасной Даме» и «убежденно высказывал свое противление в эпоху 1906—1908 гг.». После смерти Блока из отрывков этой статьи была составлена заметка «Муза Блока» в журнале «Знамя», 1921, № 10 (12),— составителем этой заметки был редактор литературного отдела журнала «Знамя». Статья «Кончина А. А. Блока» («Записки Мечтателей», 1921, № 4), написанная Белым под первым впечатлением смерти Блока, в несколько переработанном виде составила вводную часть, предисловие к «Воспоминаниям о Блоке» в журнале «Эпопея», 1922, № 1. Тогда же произнесенная речь о творчестве Блока вошла в сборник «Памяти Александра Блока», изд. ВФА, П., 1922. И, наконец, много о Блоке во всех томах воспоминаний А. Белого.

В 1925 г. в сборнике «Современная литература», изд. «Мысль», напечатана статья Белого «Снежная маска» А. Блока» (она составлена не автором, а редактором сборника из отдельных отрывков «Воспоминаний о Блоке» в журнале «Эпопея», 1922, № 3).

Многочисленны статьи философского характера, примыкающие к первому разделу книги «Символизм»: 1. О теургии («Новый Путь», 1903, № 9), 2. О пессимизме («Свободная Совесть», I, 1906), 3. Общественная совесть (там же), 4. О субъективном и объективном («Свободная Совесть», II), 5. Религиозное основание индивидуализма (там же), 6. Принцип современной эстетики («Зори», М., 1906, №№ 6 — 10), 7. Метод символизма («Русский Артист», 9 декабря 1907 г).

Полемические статьи: 8. Несколько слов декадента, обращенных к либералам и консерваторам («Хроника журнала «Мир Искусства», 1903, № 15), 9. Идеалисты и «Новый Путь» («Весы», 1904, № 11), 10. О проповедниках, гастрономах, мистических анархистах и т. д. («Золотое Руно», 1907, № 1), 11. Иван Александрович Хлестаков («Столичное Утро», 18 октября 1907 г.), 12. Автомат («Студенческая Речь», 22 ноября 1907 г.), 13. Из журналов («Весы», 1908, № 10, под псевдонимом В. Быков), 14. Великий лгун («Утро России», 12 сентября 1910 г.), 15. Об идейном искусстве и презрительном «Терсите» («Русская Мысль», 1911, № 12).

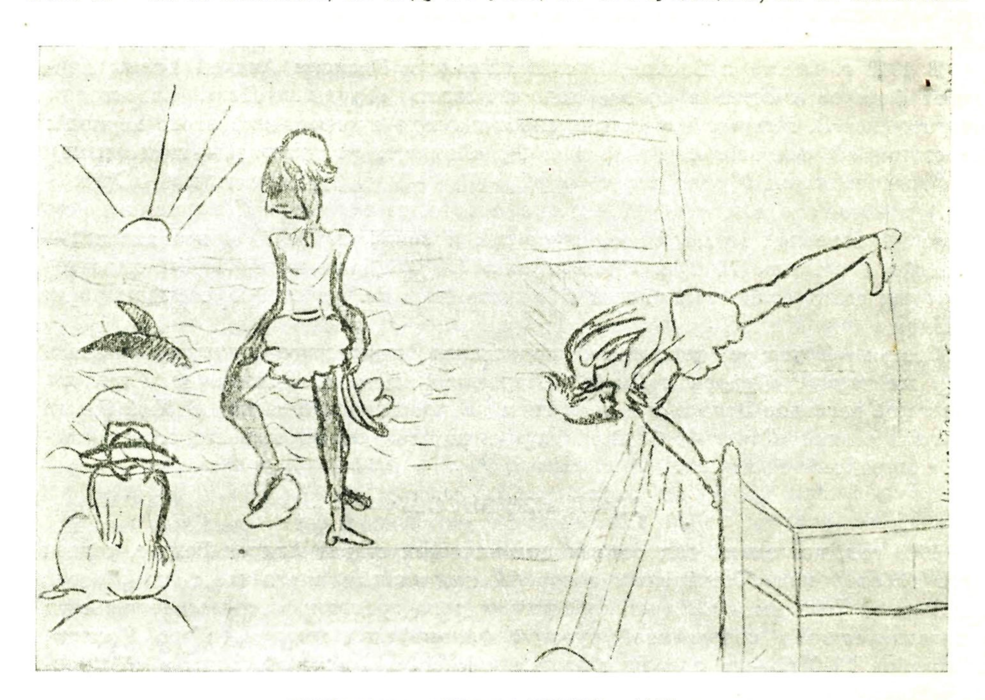
Несколько статей, связанных с вопросами общественности: 16. Социалдемократия и религия («Перевал», 1907, № 5), 17. Кумир на глиняных ногах («Перевал», 1907, 8 — 9), 18. Притча о смерти («Правда Живая», 27 октября 1907 г., № 2), 19. Каменная исповедь («Образование», 1908, № 8), 20. Правда о рус-

ской интеллигенции («Весы», 1909, № 5), 21. Московские письма. I. Современная молодежь («Киевская Мысль», 13 июня 1909 г.).

Некрологи: 22. Герберт Спенсер («Весы», 1904, № 1), 23. С. Н. Трубецкой («Весы», 1905, № 9—10), 24. Николай Ильич Стороженко («Весы», 1906, № 2), 25. Эдуард фон-Гартман («Весы», 1906, № 7), 26. Зиновьева-Аннибал («Правда Живая», 26 октября 1907 г., № 1), 27. Дорогой памяти Ю. А. Сидорова (см. Юрий Сидоров, Стихотворения, М., 1910, стр. 9—12).

Об иностранных писателях-беллетристах, кроме уже упомянутых рецензий о «Драме жизни» К. Гамсуна («Новый Путь», 1903, № 2) и о «Дневнике Бодлэра» («Перевал», 1907, № 6), есть только одна неперепечатанная заметка — 28. О «Саломее» О. Уайльда («Весы», 1904, № 1).

Ряд рецензий о русских писателях и поэтах, среди них не мало полемических: 29 — 30. Л. Вилькина, 31. А-др Галунов, 32. С. Городецкий, 33. Л. Зиновьева-



АВТОШАРЖ АНДРЕЯ БЕЛОГО, 1927 г.
Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

Аннибал, 34. Петр Кожевников, 35—36. М. Кузмин, 37. А. Л. Миропольский, 38—39. Сергей Соловьев (две рецензии,— одна за подписью: В. Быков), 40—43. Г. Чулков.

Рецензии на литературные сборники: 44. «Северные Цветы Ассирийские», М., 1905, 45. «Шиповник», кн. I и II, 46. «Проталина», I, и «Белые ночи», 1907, 47. «Цветник Ор», 1907, 48. «Северные Цветы на 1911 г.».

Рецензии на книги научные, по вопросам философии, психологии и пр.[34]: 49. В. Викторов, 50. Г. Корнелиус, 51. О. Кюльпе, 52. Две замечательные книги (Челпанов, Проблема восприятия пространства, ч. II, и Виндельбанд, Прелюдии), 53. Л. Аксельрод, 54. Введение в философию Г. Спенсера, 55. В. Виндельбанд, 56. В. Вундт, 57. Г. Риккерт, 58. Г. Челпанов, 59. И. Скартаццини, 60. В. Оствальд, 61. И. Парфентьев, 62. В. Виндельбанд, 63. Сборник по философии естествознания, 64. К. Форлендер, 65. Н. Морозов, 66. Г. Христиансен, 67. Э. Бутру. Рецензии на книги по социальному вопросу: 68. А. Бебель, 69. А. Менгер, 70. Ж. Жорес, 71. К. Каутский, 72. К. Маркс, 73. Л. Олстон, 74. Э. Вандервельде, 75. Е. Аничков, 76. П. Знаменский, 77. А. Луначарский.

В 1910 г. закончился для А. Белого период сотрудничества в газетах: закрылись «Весы», не было ни «Золотого Руна», ни «Перевала», и вместе с ними кончились годы полемики. В 1911 г. вышла его небольшая книга о Достоевском и Толстом под заглавием «Трагедия творчества» (изд. «Мусагет», 1 000 экз.); в нее вошли статья «Лев Толстой», напечатанная в журнале «Русская Мысль», 1911, № 1, и отвергнутая этим журналом статья о Достоевском. В октябре 1910 г. А. Белый сообщал Блоку: «1-го ноября... читаю в [религиозно-философском] Об-ве доклад «Трагедия творчества у Достоевского» (письмо без даты, с пометкой Блока: «осень, 1910»). Другая статья о Толстом «Лев Толстой и культура» вошла в сборник «О религии Л. Толстого», изд. «Путь», М., 1912. Впоследствии Белый вернулся опять к Толстому и написал о нем в 1920 г. большую статью «Лев Толстой и культура сознания» (116 листов), с анализом Толстого, как мыслителя; но работа была напечатана лишь в виде небольшого отрывка под заглавием «Учитель сознания (Лев Толстой)» в журнале «Знамя», М., 1920, № 6 (8)— перепечатана в берлинском журнале «Знамя», 1921, № 1 [35].

В 1912 г. вместе с Блоком, Вяч. Ивановым и Эллисом Андрей Белый принимает близкое участие в органе изд. «Мусагет» «Труды и Дни», редактором которого был Э. Метнер. Там напечатано несколько произведений этого периода: две статьи «О символизме» (№№ 1 и 2), «Линия, круг, спираль — символизма», «Круговое движение (Сорок две арабески)» (№ 4—5), небольшие статьи—«Орфей» (№ 1) и «Нечто о мистике» (№ 2); кроме того, за подписью Cunctator, заметка о Вяч. Иванове под заглавием «О журавлях и синицах» (№ 1) и два диалога — «О двойной истине» (№ 2) и «Метафизика» (№ 3). Даже полемический характер некоторых мест отличается здесь сдержанностью по сравнению с предыдущим периодом.

Статья «Круговое движение», написанная импрессионистически, вызвала в том же номере «Трудов и Дней» «Открытое письмо А. Белому» Ф. Степпуна с критикой взглядов Белого и с указанием на противоречия в них. В № 6 Белый напечатал резкий «Ответ Ф. А. Степпуну», и на этом окончилось его сотрудничество в журнале.

## ЦИКЛ «КРИЗИСОВ»

1909 год, последний год острых полемических статей Андрея Белого, совпал с его работой над «Серебряным голубем», задуманным в аспекте темы «Восток или Запад». Тема им выдвигается в статьях того времени: «Неославянофильство и западничество в современной русской философской мысли» («Утро России», 15 октября 1910 г.,— по поводу сборника «Логос» и статьи В. Эрна в «Московском Ежегоднике») и «Россия» («Утро России», 18 ноября 1910 г., перепечатана в журнале «Интеллигент», 1911, № 1).

Работой над «Петербургом» полны ближайшие годы; за ними наступает мировая война. Для Белого, находящегося за границей и вступившего в полосу жизни, связанную с антропософским мировоззрением, это уже период не газетных и журнальных статей, а записей для себя — в дневнике. Мысли этих годов взволнованы войною: «Война слишком на мне отразилась; месяца два был совсем, как больной. Только теперь оправляюсь, стараясь отвлечь внимание от преследующей мысли: кровь льется», — пишет он матери 8 декабря (25 ноября) 1914 г. (ГЛМ). И затем: «Вот сейчас я пишу, а «гром» — непрерывен... Так гремело всю зиму, всю осень, все лето, всю весну, всю прошлую зиму, всю прошлую осень... [Под обстрелом] не дом, не окрестность, не даже кантон, не страна; вся культура...» («Кризис жизни», 1918, стр. 36—37 и 16). В 1916 г. отрывки из «дневника мыслей» появляются в петербургской газете «Биржевые Ведомости» цепью статей: 15 марта — «Гремящая тишина»; 17 марта — «Горизонты сознания»; 30 марта — «Кризис жизни»; 7 апреля — «Природа»; 22 апреля — «У немецкой границы»; 22 мая—«Современные немцы»; 23 июня—«О злободневном и вечном»; 6 июля— «Восток или Запад»; 17 августа — «Мертвые города»; 23 августа — «Петроград и Москва в освещении прессы немецкой Швейцарии». Часть из них, в перерабо-

танном виде, вошла в цикл фрагментов «Восток или Запад» (сборник «Эпоха», I, 1918, изд. «Альциона»)[36]; фрагменты этого цикла полностью включены в книги «Кризис жизни» и «Кризис мысли». К ним примыкают три статьи в газете «Жизнь» 1918 г.: 4 мая — «Верное знание», 12 мая — «Жизнь», 9 июня — «Кризис жизни и творчества», и статья «Священная Россия» в газете «Россия», М., 7 июня 1918 года.

Все это послужило подготовительным материалом к циклу «Кризисов», под общим серийным названием «На перевале», принятым Белым еще в «Весах». Первая часть из этого цикла («На перевале. I. Кризис жизни», изд. «Алконост», П., 1918, 3 000 экз.) датирована 1916 г. (Предисловие — М., июль 1918 г.); вторая («На перевале. II. Кризис мысли», изд. «Алконост», П., 1918, 2 000 экз.) — «Дорнах — Москва, 1916—1917»; третья («На перевале. III. Кризис культуры», изд. «Алконост», П., 1920) — «Базель — Дорнах — Москва. 1912—16—18». Отрывки 49, 50 и 52 «Кризиса культуры» переработаны из статьи «Линия, круг, спираль—символизма» (см. выше), и ряд отрывков в измененной редакции соответствует «арабескам» статьи «Круговое движение» (см. выше).

В 1922 г. вышел немецкий перевод «Кризиса мысли» (Andrei Biely. Auf der Wasserscheide. Band 2. Die Krisis des Gedankens. Einzige autorisierte Übersetzung aus dem Russischen von H. Bidder. Verlag «Der Kommende Tag», Stuttgart, 1922); обещанный в проспекте издательства перевод остальных частей не появился.

В 1923 г. все три части, без изменений, перепечатаны в одном томике («На перевале. I. Кризис жизни. II. Кризис мысли. III. Кризис культуры». Берлин-П.-М., изд. З. И. Гржебина, стр. 199).

В перечне сочинений А. Белого, напечатанном в изданиях «Алконоста», объявлен «готовящимся» четвертый выпуск «На перевале»: «Кризис слова», но никаких признаков его не сохранилось. Тематически его могли составить и «Жезл Аарона (О слове в поэзии)», — сборник «Скифы», I, 1917, и «Глоссолалия. Поэма о звуке» (изд. «Эпоха», Берлин, 1922). Именно этой поэмой, по плану 1920 г., замыкается шестнадцатый том Собрания сочинений, включающий все три «Кризиса» и ряд небольших статей и озаглавленный «Кризис сознания».

В качестве четвертого выпуска «Кризисов» в архиве А. Белого сохранился «Кризис сознания» — 120 фрагментов, написанных в 1920 г. (оглавление его приводится в списке «Написанных и ненапечатанных рукописей А. Белого», п. 2). В предисловии к «Кризису жизни» (1918) говорится, что «Кризис сознания» составляют отрывки из швейцарского дневника 1915—1916 гг. В «Описи архива А. Белого» о «Кризисе сознания» сказано: «Недостача бумаги и отъезд за границу препятствовали своевременному появлению в свет. Позднее идеологическая позиция автора изменилась». Там же указывается, что том «Кризис сознания» должен был быть составлен из пяти отделов: четырех «Кризисов» и статьи «Лев Толстой и кризис сознания». Тема эта интересовала Белого. В «Раккурсе дневника» (ГЛМ) он упоминает о работе над Толстым в марте 1919 г.; в марте 1920 г. на тему «Толстой и культура» Белый прочел лекцию в Вольной философской ассоциации в Петербурге, а в июле занес в дневник: «По ночам... читаю... Толстого... Готовлюсь к переработке статьи в... книжечку»; в августе опять: весь месяц «пишу... о Толстом... Начинаю писать «Кризис сознания». 25 августа 1920 г. состоялась лекция Белого в Политехническом музее в Москве под заглавием «Кризис сознания и Лев Толстой», а 20 ноября 1920 г. — «Толстой как учитель сознания», доклад на торжественном заседании (в Московской консерватории) по поводу десятилетия со дня смерти Толстого. Рукопись лекции, прочитанной в ВФА, сохранилась в архиве Белого (ГЛМ); намерение переработать ее в книгу «автор оставил» (см. «Опись архива», п. 5), и в печати появился лишь небольшой, указанный выше отрывок: «Учитель сознания (Лев Толстой)». Возможно, что под заглавием «Лев Толстой и иога» он предназначался для включения в состав неосуществившегося переиздания «Арабесок» (план 1920 г., т. XIV).

В плане 1925 г. статья «Лев Толстой и кризис сознания» включалась в т. XII «Луг зеленый»; а т. XIII «Кризис сознания» намечался в составе двух отделов:

I. Четыре «Кризиса»; II. «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности». Последняя работа (1916), с подзаголовком «Ответ Эмилию Метнеру на его первый том «Размышлений о Гете», вышла в изд. «Духовное знание», 1917 (на обороте титульного листа — 1916).

На гносеологическую же тему в том же 1916 г. написана небольшая книга А. Белого «О смысле познания» (изд. «Эпоха», П., 1922, 3 000 экз.). В газетах того времени попадаются объявления о публичных лекциях Белого «Творчество мира» (см. А. Рогожин,—«Биржевые Ведомости», 20 февраля 1917 г.) и сообщения, что он работает над рукописью большого сочинения «О науке» и заканчивает брошюру «Логика и теория знания» («Утро России», 14 января 1917 г.). Сочинения Белого под такими именно названиями неизвестны, но в архиве его хранится ненапечатанная машинопись «О проблеме знания и познания» (ГЛМ), написанная в Швейцарии в 1914 г. и составляющая первую из четырех частей задуманной книги. Позже, в 1922 г., для изд. «Эпоха», собиравшегося издавать в Берлине серию «Мыслители о своем credo», Белый написал статью «Основы моего мировоззрения», «резюмирующую ретроспективно взгляды автора эпохи 1914—21 гг.»; она также осталась ненапечатанной («Опись архива», пп. 9 и 10). Сюда же надо отнести статью на немецком языке «Die Anthroposophie und Russland» (журнал «Die Drei», Stuttgart, 1922, Heft IV, V), посвященную, с одной стороны, теории познания штейнерианства, с другой — идеям Вл. Соловьева, Блока и философскому мировоззрению Герцена.

По существу, все статьи А. Белого общего содержания, написанные в это время, являются вариациями на тему «Кризис культуры». К числу таких произведений относятся брошюра «Революция и культура» (изд. Лемана и Сахарова, М., 1917), статья «На перевале. I. Весенние мысли. II. Революция и сознание современности» (журнал «Наш Путь», 1918, № 2) и непосредственно примыкающие к серии «кризисов» афоризмы 1920 г. «Проблема культуры» (альманах «Струги», кн. I, изд. «Манфред», Берлин, 1923).

Одновременно с этим появляется потребность переосознать себя, как писателя, — тема кризиса «писательства»: «Себе самому поперек своей жизни я встал, как писатель... Осуществленная моя жизнь — жизнь писателя — лишь одна из возможностей» («Записки Мечтателей», 1919, № 1, стр. 45—46). Так зародились «Записки чудака» Леонида Ледяного. И так появился «Дневник писателя» Андрея Белого.

В это время написаны: «Записки Мечтателей» — предисловие к журналу «Записки Мечтателей», 1919, № 1; отрывок отсюда под заглавием «Коммуна мечтателей» напечатан в журнале «Знамя», 1920, № 2 (4); «Прыжок в царство свободы» («Знамя», 1920, № 5 (7); перепечатано: «Знамя», Берлин, 1921, № 2); «Утопия» («Записки Мечтателей», 1921, № 2—3, за подписью: Alter ego); «Так говорит правда» («Записки Мечтателей», 1922, № 5) и «Дневник писателя» («Записки Мечтателей», 1919, № 1, 1921, № 2—3). По существу, об этом же статьи «берлинского периода»: «Культура в современной России» и «Вольная философская ассоциация» («Новая Русская Книга», 1922, № 1); «О духе России и «духе» в России» («Голос России», 5 марта 1922 г.; перепечатано в журнале «Новая Россия», Л., 1922, № 2); «Эпопея» — вступление к журналу «Эпопея», 1922, № 1; предисловие к «Московскому Альманаху», Берлин, 1922; «О России в России и о «России» в Берлине» («Беседа», 1923, № 1), и даже ответ на мелкую анкету журнала «Веретеныш», 1922, № 3: «Мы идем к предощущению новых форм». Об этом же написанный по возвращении из-за границы «Дневник писателя. Ритм жизни и современность» («Россия», 1924, № 2) и еще позже «Дневник писателя. Литература и недра быта» («Новая Россия», 1926, № 3).

К той же теме «Кризисов» примыкает оставшийся в черновых эскизах, незаконченный труд Белого «История становления самосознания», задуманный, как очерк по истории и философии культуры. В перечне «написанных и ненапечатанных рукописей», в отделе «недоработанные черновики», приводится оглавление этой работы 1926 г., зерно которой в швейцарском «дневнике мыслей» и в «Кри-

зисах» жизни, мысли, культуры; самая же тема встала для Белого гораздо раньше — в 1906 г., во время его первой заграничной поездки (см. «Между двух революций», стр. 114).

## РАБОТЫ О ПОЭЗИИ, ЯЗЫКЕ, РИТМЕ

О творчестве языка, о смысле и значении слова А. Белый напечатал в «Символизме» статью «Магия слова» (читалась в виде реферата в «Об-ве свободной эстетики» в 1909 г.). На эту же тему «Мысль и язык (философия языка А. Потебни)» — «Логос», сборник II, 1911.

В этот же период Белый писал А. М. Кожебаткину: «Думаю дать Вам статьи о лирике Пушкина, Тютчева и Баратынского. Собираю данные» (письмо 3 июня 1910 г.). Материалы к этой теме есть в книге «Символизм»; доклад об эпитетах, сравнениях и метафорах у этих писателей прочитан Белым 28 января 1912 г. (см. «Труды и Дни», 1912, № 2, стр. 26); специальная же исследовательская работа под заглавием «Пушкин, Тютчев, Баратынский в зрительном восприятии природы» напечатана в «Биржевых Ведомостях» 20 июля 1916 г. и вместе с уже упомянутыми статьями «Вячеслав Иванов» (1915) и «Поэзия Блока» (1916) вошла в книгу «Поэзия слова» (изд. «Эпоха», П., 1922, 3 000 экз.). Большая статья 1917 г. «Жезл Аарона (О слове в поэзии)» напечатана в сборнике «Скифы», I, 1917. В ней развиты общие положения статей, вошедших в состав «Поэзии слова», и, дополнительно к Тютчеву, Пушкину, Блоку, исследована поэтика Клюева. О нем же «Песнь солнценосца» («Скифы», сборник II, 1918). В 1917 г. написана и «Глоссолалия» (изд. «Эпоха», Берлин, 1922. На обложке опечатка: «Глоссалолия»). В основу этой «поэмы о звуке» (таков подзаголовок «Глоссолалии»), в соответствии со взглядами А. Белого, положено интуитивное выявление сущности звуков. Брюсов писал о ней, как о «безудержном скитании в области произвольных фантазий и субъективных пристрастий», считая недопустимым и ненужным установление «параллелей между творчеством языковым и всем мирозданием» («Печать и Революция», 1923, кн. III, стр. 246). Субъективно, в плане творчества самого Белого, эта «поэма о звуке» нашла, однако, подтверждение.

В это же время Белым написаны отзывы: «О стихах Александровского» и о «Цветах восстания» А. Поморского («Горн», 1918, № 1); в последующие годы появились две статьи о стихах В. Ходасевича: «Рембрандтова правда в поэзии наших дней» («Записки Мечтателей», 1922, № 5) и «Тяжелая лира и русская лирика» («Современные Записки», Париж, 1923, кн. XV (II); а в самые последние годы — «Поэма о хлопке» («Новый Мир», 1932, № 11, о поэме Г. Санникова «В гостях у египтян») и «Энергия» («Новый Мир», 1933, № 4, о романе Ф. Гладкова).

## ТРУДЫ ПО СТИХОВЕДЕНИЮ

Начиная со статей в «Символизме», написанных в 1909 г., А. Белый, в сущности, не прекращал работ по изучению стиха, исследуя ритмы и поэтику, участвуя в специальных кружках. В статье 1909 г. о Бодлере, в отличие от работ более ранних, отдельная глава посвящена Белым форме лирики и ритму этого поэта («Арабески», стр. 252—255).

28 января 1912 г. в заседании «Об-ва ревнителей художественного слова» А. Белый сделал сообщение о работе по исследованию пятистопного ямба в московском кружке, изучающем ритм русских поэтов по методу «Символизма». Там же говорилось о дальнейшем развитии этого метода и об изобретенном А. Барановым (Д. Рем) новом приеме вычисления кривых (см. Недоброво Н. В., Об-во ревнителей художественного слова в Петербурге,— «Труды и Дни», 1912, № 2, стр. 24—26); в архиве А. Белого сохранилась рукопись ненапечатанного учебника, составленного ритмическим кружком, работавшим под его руководством («Опись архива», п. 18).

В последующие годы работа над изучением ритмов и поэтики Пушкина,

Баратынского, Тютчева, Фета, Блока, Белого и др. продолжалась: часть ее вошла в книгу «Поэзия слова», часть не использована и осталась в Дорнахе после отъезда Белого оттуда (1916), часть сохранилась в архиве Белого («Опись архива», п. 18).

В 1917 г. Белый написал большое исследование «О ритмическом жесте». В эти же годы он читал лекции, проводил курсы по теории стиха и, в связи с работой и руководством в Литературной студии Пролеткульта, кроме указанных отзывов о стихах Александровского и Поморского, написал две статьи: «О художественной прозе» («Горн», 1919, кн. II—III) и «О ритме» («Горн», 1920, № 5). В первой анализируется ритм прозы на произведениях Пушкина и Гоголя и дан вывод: «Проза — тончайшая, полнозвучнейшая из поэзий» (стр. 65); вторая — о ритме стихов на материале стихотворений Пушкина, Батюшкова, Блока и пролетарского поэта Н. Полетаева. Сюда же относится «Будем искать мелодии» (июнь 1922 г.), вступительная статья к сборнику стихов Белого «После разлуки», и много позже, в 1930 г., страницы 9—11 в предисловии к роману «Маски» (изд. 1932 г.).

Книга «О ритмическом жесте»[37] была переработана в 1921 г. и передана издателю Г. Б. Городецкому, но осталась ненапечатанной. Главную часть ее составляли определения ритмического жеста и многочисленные примеры ярко выраженной у крупных поэтов и не ярко выраженной у второстепенных ритмической кривой.

В 1927 г. Белый снова подошел к этой теме, исследуя ритмы отдельных стихотворений разных поэтов и поэмы Пушкина «Медный всадник». В «Ветре с Кавказа», под датой 13 июня 1927 г., записано: «Все эти дни вычисляю ритмический жест; «Медный всадник», исчисленный строчка за строчкой, простерт на полу в виде острых зигзагов кривой, занимающей около двух саженей» (стр. 147); и дальше: «Выходит моя книга «Кривая ритма и «Медный всадник» (стр. 194). В апреле 1928 г. Белый приготовил для журнала «Красная Новь» статью «Ритмический жест в диалектическом методе», но она не была напечатана; рукопись ее под заглавием «Принцип ритма в диалектическом методе» сохранилась в архиве Белого и характеризуется им, как «предисловие к непоявившемуся в свет исследованию о ритме» («Опись архива», п. 11).

В следующем году, после намеченных и отброшенных заглавий: «Ритм», «Проблема ритма», «Ритм, как проблема», «Ритм, как диалектика», «Диалектика ритма», вышла книга «Ритм, как диалектика, и Медный всадник. Исследование» (изд. «Федерация», М., 1929, 3 000 экз.). В приложении даны две статьи: 1. К вопросу о слуховой записи, 2. Пушкин и Петербург.

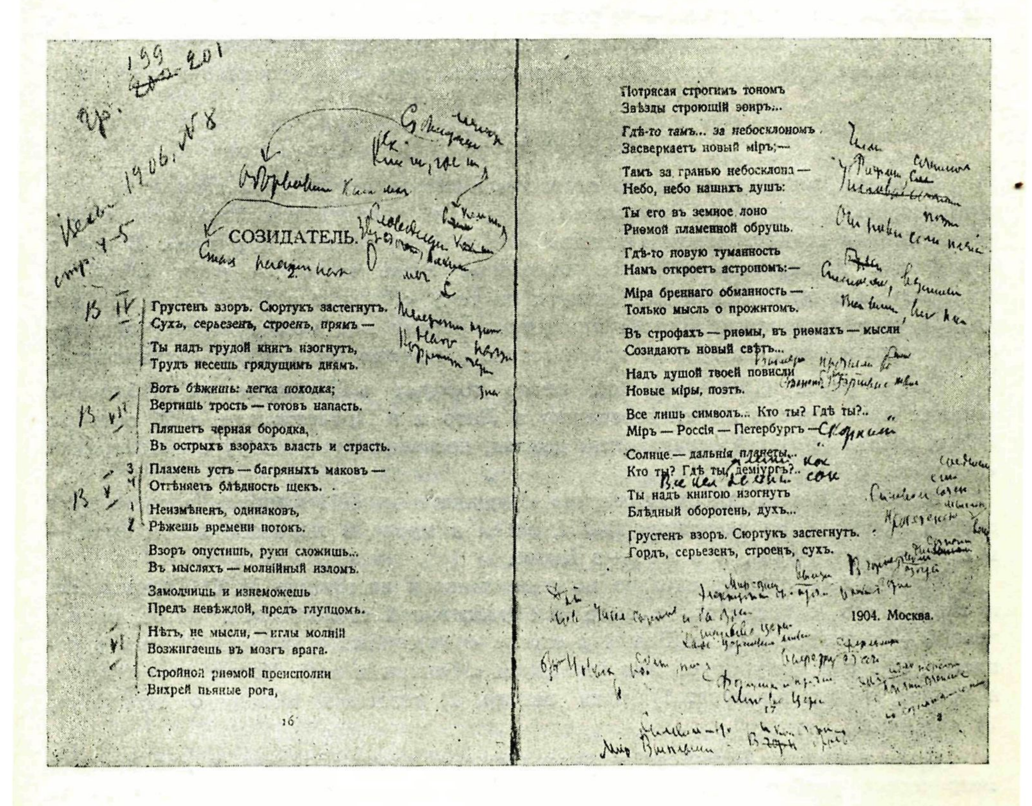
## СЛОВАРЬ РИФМ

Андрей Белый неоднократно говорил, что при работе над стихами много ненужного времени уходит на отыскивание рифм: будь нужная рифма под рукой, это значительно облегчило бы труд автора, освободив его силы для другой, более существенной части работы. Такой словарь мог бы иметь, особенно для молодых поэтов, также и воспитательное и образовательное значение, пробуждая мысль и расширяя умственный горизонт.

Уже в конце 1902 г. — начале 1903 г. в Белом «пробуждается интерес к рифмам и к отдельным «словечкам» («Начало века», стр. 120). В 1909 г., в статье о Бодлере, он посвятил страницу рифмам Бодлера и, со ссылкой на работы французских исследователей (де-Банвиль, Кассань и др.), высказал предположение, что «быть может теория б о г а т ы х р и ф м, вызвавшая в Бодлэре умение противопоставлять несопоставимое, явилась лишь средством запечатлеть в форме его теорию соответствий» («Арабески», стр. 253). О рифмах же, в связи с «звуковым целым» стиха (инструментовкой, внутренними рифмами), А. Белый писал в неопубликованном предисловии от 27 февраля 1931 г. к неизданному тому стихов «Зовы времен».

В первой половине 1933 г. Белый начал подготовительные работы для свое-

го словаря рифм, задумав его очень широко и предполагая охватить при указании рифм все отрасли и виды искусства и науки, все новейшие достижения техники и т. д. Это должен был быть своего рода «пробег по культуре», для чего при своих предварительных, начатых едва ли не в шутку, записях Белый просматривал различные специальные указатели, альбомы и атласы — по этнографии, географии, математике, обществоведению, анатомии, медицине и проч., в первую очередь те, которые случайно оказывались под рукой. Но говорил, что впоследствии придется раздобывать материал у специалистов, походить по библиотекам, музеям и посидеть там над словарями, справочниками, каталогами. Он считал, что это работа спокойная, на годы, «лет на десять» — «для отдыха», в часы, когда голова устает, а мысль продолжает работать.


СОЗИДАТЕЛЬ.

Грустенъ взоръ. Сюртукъ застегнутъ.
Сухъ, серьезенъ, строенъ, прямъ —

Ты надъ грудой книгъ изогнутъ,
Трудъ несешь грядущимъ днямъ.

Вотъ бѣжишь: легка походка;
Вертишь трость — готовъ напасть.

Пляшетъ черная бородка,
Въ острыхъ взорахъ власть и страсть.

Пламень устъ — багряныхъ маковъ —
Оттѣняетъ блѣдность щекъ.

Неизмѣненъ, одинаковъ,
Рѣжешь времени потокъ.

Взоръ опустишь, руки сложишь...
Въ мысляхъ — молнійный изломъ.

Замолчишь и изнеможешь
Предъ невѣждой, предъ глупцомъ.

Нѣтъ, не мысли, — иглы молній
Возжигаешь въ мозгъ врага.

Стройной риѳмой преисполни
Вихрей пьяные рога,

16

Потрясая строгимъ тономъ
Звѣзды строющій эѳиръ...

Гдѣ-то тамъ... за небосклономъ
Засверкаетъ новый міръ; —

Тамъ за гранью небосклона —
Небо, небо нашихъ душъ:

Ты его въ земное лоно
Риѳмой пламенной обрушь.

Гдѣ-то новую туманность
Намъ откроетъ астрономъ: —

Міра бреннаго обманность —
Только мысль о прожитомъ.

Въ строфахъ — риѳмы, въ риѳмахъ — мысли
Созидаютъ новый свѣтъ...

Надъ душой твоей повисли
Новые міры, поэтъ.

Все лишь символъ... Кто ты? Гдѣ ты?..
Міръ — Россія — Петербургъ —

Солнце — дальнія планеты...
Кто ты? Гдѣ ты, деміургъ?..

Ты надъ книгою изогнутъ
Блѣдный оборотень, духъ...

Грустенъ взоръ. Сюртукъ застегнутъ.
Гордъ, серьезенъ, строенъ, сухъ.

1904. Москва.

17

ДВЕ СТРАНИЦЫ ПЕЧАТНОГО ТЕКСТА КНИГИ АНДРЕЯ БЕЛОГО «УРНА» С ПРАВКОЙ АВТОРА, 1929 г.

Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

Он успел набрать груды записей, лишь небольшую часть которых систематизировал в предварительном «предчерновом» виде. В мае 1933 г., перед отъездом в Коктебель, составил вчерне же пробный отрывок (24 стр. в лист) рифмы на «ар» — своего излюбленного звукосочетания. В своих поисках рифм Белый нередко переходил к словообразованию и — по тому же принципу — выписывал ряд новых слов. Работа над словарем интересовала его, помимо основной рифмотворческой стороны, еще и как повод снова продумать принципы словообразований и на наглядных примерах показать подвижность и незакрепленность того, что принято считать установленным прочно. Он утверждал, что законов здесь нет, а есть только навыки уха, косность, шаблон; и если говорится: «диковина, штуковина», то вполне можно сказать и «собачевина»; а «облачонки, кулачонок, обла-

чишки, пестримый» имеют такое же право на существование, как «мальчонки, галчонок, людишки, любимый».

Словарь рифм не только не был закончен, но остался целиком в «сырье», в черновых заготовочных сводках, сделанных бегло, скорей как наметки для памяти, чтобы в будущем, если придется серьезно работать, по этим следам пойти дальше к корням языка.

15 августа 1933 г., при разборе своих бумаг, Белый приложил к собранным материалам по рифмам следующую пояснительную записку: «В период от января до мая 1933 г. делал попытки к началу составления словаря рифм; данный материал — пробные наметки; меня интересовала методология составления словаря. Здесь главным образом материал к мужским простейшим рифмам. Женские рифмы даны лишь в пробе; они — не разработаны. Отдельно: опыт составления рифм по звуку согласного, соединяющего (мужские, женские, дактилические и гипердактилические рифмы); взят для опыта лишь звук «эр» (гласные + «р» + гласные)».

## ПУШКИН. ГОГОЛЬ

А. Белый много и усиленно исследовал ритмы пушкинских стихов во всех стиховедческих статьях «Символизма», и одна из них целиком посвящена «Опыту описания» стихотворения Пушкина «Не пой, красавица, при мне». В книге «Ритм, как диалектика» (1929) в отдельной главе изучается ритм «Медного всадника», а в приложении дан экскурс на тему «Пушкин и Петербург». По выходе в свет этой книги Белый продолжал работу над исследованием пушкинского стиха и исчислял кривые «Кавказского пленника» (исчисления сохранились).

Но и ранее (1918—1921) он много говорил о Пушкине на публичных лекциях и на курсах по стиховедению в Лито и в Пролеткульте, а 26 октября 1920 г. сделал (в Лито) специальный доклад, посвященный разбору стихотворения «Восстань, о Греция».

В 1925 г. Белый прочитал лекцию «Пушкин и мы», 11 февраля, в годовщину смерти Пушкина, на заседании ГАХН, затем в марте, в переработанном виде, — в студии «Петрушка», и в мае — в Киеве.

Первое выступление сделано по инициативе и настоянию М. О. Гершензона, и запись его сохранилась в виде необработанной стенограммы. «Хаос, вместо текста»,— характеризует ее Белый в списке «написанных и ненапечатанных рукописей», где она фигурирует под названием «Пушкин и мы». Кроме стенограммы, в архиве Белого имеются: 1) план лекции, 2) тезисы к «Слову о Пушкине», 3) конспект.

Одно время А. Белый исследовал также и прозу Пушкина и дал краткий метрический разбор нескольких отрывков из «Капитанской дочки» и «Романа в письмах» с выводом: «Проза Пушкина явно пульсирует ритмом, имеющим склонность оформиться и закрепиться в чеканности метра» (см. указанную выше статью «О художественной прозе», — «Горн», 1919). И еще раз вернулся к пушкинской прозе в очерке «Пушкин и Гоголь» первой главы своего последнего исследования «Мастерство Гоголя»[38].

Интерес к Гоголю у Белого никогда не прекращался, лишь отодвигаясь и временно заслоняясь другими его многочисленными и разносторонними интересами. В той же статье «О художественной прозе» вкратце намечен анализ рифмы, аллитерации и ассонанса у Гоголя. Постановка «Ревизора» в театре им. Мейерхольда произвела на Белого сильнейшее впечатление. 3 января 1927 г. он выступил на диспуте о «Ревизоре» (отчет «Известий ВЦИК», 5 января; «Красная Вечерняя Газета», 4 января; «Правда», 9 января 1927 г.), вскоре напечатал статью «Гоголь и Мейерхольд» (сборник «Гоголь и Мейерхольд», изд. «Никитинские субботники», М., 1927, стр. 9—38) и главкой «Гоголь и Мейерхольд» закончил «Мастерство Гоголя»; позже, в 1932 г., когда МХАТ им. Горького поставил «Мертвые души», Белый был несогласен с трактовкой театра, написал (27 декабря 1932 г.) об этой

постановке статью для «Вечерней Москвы» (не напечатана) и выступил в январе 1933 г. с докладом во Всероссткомдраме. Авторизованная запись доклада напечатана под заглавием «Непонятый Гоголь» в газете «Советское Искусство» 20 января 1933 г., № 4, с оговоркой редакции о «несогласии с некоторыми положениями и методологией т. Белого».

В 1928 г. А. Белый читал курс «О слове» для артистов театра им. Мейерхольда, в котором дал, между прочим, разбор структуры «Страшной мести» Гоголя, основанной на частицах «ни» и «не» (см. «Мастерство Гоголя», стр. 54—68). В конце 1930—начале 1931 г. он перечитывал «Страшную месть» и «Тараса Бульбу», особенно останавливаясь на приемах последнего, и, когда в июле 1931 г. представилась возможность написать книгу для ГИХЛ, Белый остановил свой выбор не на Толстом (был и такой проект), который интересовал его, как мастер композиции, сцепления множества мелких сценок в огромное, стройное целое «Войны и мира», — а на Гоголе. 12 августа 1931 г. Белый составил предварительный (впоследствии изменившийся) план книги для ГИХЛ, а 25 ноября писал из Детского Села Г. А. Санникову: «Работа разрастается так, что нет никакой возможности вогнать интереснейший материал в 12 печ. листов, ибо проделана работа на минимум 25 печ. листов (изучен Гоголь, рассортирован в 100 почти рубриках и выписаны цитаты); три месяца с половиной прошло лишь в чтении Гоголя, изучении сырья: жалко... комкать, когда в деталях вся сила».

Начатая в августе 1931 г. книга «Мастерство Гоголя» была закончена в апреле 1932 г.; вышла в изд. ОГИЗ-ГИХЛ весной 1934 г. (тираж 5 000 экз.), уже после смерти автора[39].

## IX. РУКОПИСНОЕ НАСЛЕДСТВО

Рукописное наследство Андрея Белого мы располагаем по разделам: Стихотворное наследство. Рукописи прозы. Исследовательские материалы. Биографические материалы. Разнородные материалы. Эпистолярное наследство.

Раздел стихотворного наследства, в свою очередь, образует две группы: 1) сборники, поэмы; 2) отдельные стихотворения. Раздел прозы образует четыре группы: 1) рукописи произведений ненапечатанных; 2) рукописи, сильно отличающиеся от печатного текста; 3) рукописи и черновики, в основном не отличающиеся от печатного текста; 4) черновики, первоначальные наброски.

Выше, при обзоре произведений писателя по отделам и видам его творчества, указаны не только напечатанные работы, но, попутно, для ясности круга его тем и циклов, охарактеризованы также и оставшиеся рукописи. Поэтому здесь можно ограничиться одним перечнем материалов, подробнее останавливаясь лишь на некоторых из них.

Большую часть своей жизни А. Белый провел в переездах, как по России, так и за границей. Рукописи он часто оставлял у друзей, у редакторов и издателей, на старых квартирах или же уничтожал и раздаривал. Таким образом, точное выяснение местонахождения его рукописного наследства представляется делом нелегким. Основная часть того, что сохранилось, находится: 1) в рукописном отделении Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина (сокращенно—ВБЛ): рукописи, письма и другие материалы, переданные А. Белым в 1921 и 1928 гг., — около 7 000 лл.; 2) в Государственном литературном музее (сокращенно — ГЛМ): рукописи, рисунки, письма и пр., приобретенные у А. Белого в 1932 г.,—около 10 000 лл. и 3) в Библиографическом кабинете при Доме советского писателя (сокращенно — ДСП): главным образом, архив изд. «Скорпион» — около 400 лл. Отдельные рукописи имеются также в архивах издательств и в руках частных лиц. Краткая опись архива А. Белого в ГЛМ дана В. Д. Бонч-Бруевичем в заметке «Новые поступления в Центральный Литературный музей» («Литературное Наследство», 1933, № 7—8). В момент составления настоящего обзора производятся учет и описание материалов, имеющихся в рукописном отделении ВБЛ, и подготовляется бюллетень по архиву писателя в ГЛМ.

## СТИХОТВОРНОЕ НАСЛЕДСТВО

### 1. СБОРНИКИ СТИХОТВОРЕНИЙ. ПОЭМЫ

В ГЛМ: 1) «З о в ы в р е м е н» — первый том Собрания стихотворений, ред. 1931 г.,— 193 стихотворения. По указанию автора: 48 их них взяты из прежних сборников почти без изменений; 30 стихотворений — «с авторской легкой правкой. 61 стих. настолько переработаны, что сличить их с первоначальным текстом нельзя», а 54 стихотворения совершенно новые. К рукописи приложено «Предисловие к посмертному собранию стихотворений; и проект оглавления предполагаемого второго тома стихов» — «Звезда над урной» («Опись архива», п. 1) — 186 лл. (второй экземпляр этой рукописи — у К. Н. Бугаевой). 2) С о б р а н и е с т и х о т в о р е н и й в двух томах, подготовленное для изд. «Сирин» в 1914 г.— 184 стихотворения. 91 из них автографичны, остальные — вырезки из книг и машинопись, правленная автором. Рукопись неполная. Часть листов (в частности весь 1900 и 1908 гг.) была вынута автором весной 1921 г. для новой переработки стихов к намечавшемуся тогда изданию З. И. Гржебина, а конец второго тома был передан С. М. Алянскому для издания отдельной книгой под заглавием «Зовы» (в 1920 — 1921 гг.?). К рукописи приложен черновой материал по сведению отдельных стихотворений из «Пепла» и «Урны» в поэмы и циклы, 380 лл. 3) рукопись сборника «Пепел», приготовленная для второго издания 1929 г., 114 лл. У К. Н. Бугаевой: 4) рукопись сборника «Звезда» (60 полулистов), приготовленная для изд. «Альциона» и, за исключением стихотворения «Своему двойнику», напечатанная в Государственном издательстве в 1922 г. В рукописи отсутствует стихотворение «Христиану Моргенштерну» («Звезда», стр. 70), но имеется подзаголовок «Родине» и эпиграф:

И яркая заяснилась звезда —
Алмазная, алмазная Венера.

*У Р. В. Иванова: 5) первый черновик поэмы «Первое свидание», 103 лл.*

### 2. ОТДЕЛЬНЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

В ВБЛ: ряд черных и беловых автографов 1898—1918 гг., среди них есть непоявлявшиеся в печати. В ГЛМ большую группу составляют стихотворения в письмах к А. Блоку за 1903—1906 гг. Все они, за исключением трех, вошли в сборники «Золото в лазури», «Пепел» и «Урна». Приводим их по этим сборникам, несколько изменив порядок расположения писем в архиве А. Блока, откуда они поступили в ГЛМ. В пределах года располагаем письма по следующему признаку: 1) письма, датированные Белым; 2) письма с пометкой Блока, указывающей год и месяц или время года получения письма; 3) письма с указанием только года.

В «Золото в лазури» вошли: в письме от 14 июля 1903 г.: 1) «Вечный зов», отр. 1—3, с вариантами в отр. 2; 2) «Начинание» — под заглавием «Мания», с вариантами; 3) «Смерть», отр. 1—2. В письме от 19 августа 1903 г.: 4) «Усмиренный», с вариантом; 5) «Золотое руно» — отр. 1; 6) «Великан» — отр. 4, с вариантом; 7) «Битва гигантов» — под заглавием «Битва», с вариантами; 8) «Старушка»— под заглавием «Воспоминание», с вариантами. В письме 1903 г., весна: 9) «Призыв», с вариантом; 10) «Как невозвратная мечта» — под заглавием «Ожидание», с вариантами; 11) «Владимир Соловьев», с вариантами; 12) «Старинный друг» — отрывок 2, с вариантами; 13) «Уж этот сон мне снился»; 14) «Пролетела весна»— под заглавием «Осень», с вариантами; 15) «Ласка» — в цикле «Бальмонту», отр. 3, с вариантами; 16) «Воспоминание» — под заглавием «Заброшенный дом», с вариантами; 17) «Встреча» — под заглавием «Менуэт», с вариантом; 18) «Объяснение в любви», с вариантами. В письме 1903 г., ноябрь: 19) «Кошмар среди бела дня», с вариантами и с датой: «1903 года, июль». В письме 1903 г.: 20) «А. Блоку» — в цикле «Блоку», отр. 3, с вариантами. В письме 1904 г.: 21) «Безумец», отр. 1—3, с вариантами и с датой: «февраль 1904 года».

В «Пепел» вошли: в письме 1904 г., весна: 22) «Успокоение» (Ушел я раннею весной) — в «Пепле» развито в два стихотворения: «Успокоение» и «В темнице» (второй автограф у Н. И. Сизова). В письме 1904 г., май: 23) «Воспоминание» — под заглавием «Арестанты», с вариантами; 24) «Покой безбрежный» — под заглавием «Изгнанник», с вариантами; 25) «Побег» — под заглавием «Странники», с вариантами. В письме 1904 г., осень: 26) «Бегство» — под заглавием «Шоссе»; 27) «На железнодорожном полотне» — под заглавием «На рельсах», с вариантами; 28) «Меланхолия» — переработано (второй автограф — на отдельном листе, см. ниже); 29) «На вольном просторе», без разбивки на строфы и с другим расположением строк. В письме 1905 г., весна: 30) «Раненый», отр. 1—2,— развито в два стихотворения: «Калека» и «Паук»; 31) «Пир» (На буйном пире я шутил...) — переработано.

В «Урну» вошло: в письме 1904 г., весна: 32) «Одинокий», с подзаголовком «Учителю и врагу», отр. 1—3; в «Урне» оно развито в три стихотворения: «Маг», «Созидатель», «Поэт» (второй, несколько измененный автограф — в архиве В. Я. Брюсова).

Не вошло в сборники: в письме от 15 апреля 1904 г.: 33) «Крыши, камни, пыль. Звучит...»— текст альманаха «Гриф», 1905, под заглавием «Попрошайка», с вариантами.

Не появлялись в печати: в письме 1904 г., май: 34) «Беззаботный» (Полно сердцу томиться заботою...), с шутливой подписью: «Писал Александр Яковлевич Сбелоброк», указывающей на подражание Блоку, Брюсову и Семенову (подпись относится также и к упомянутому выше стихотворению «Побег»). В письме 1906 г.: 35) «А. А. Блоку» (Я помню — мне в дали холодной...), с датой: «Париж, 7-го декабря».

На отдельных листах: 1) «Бессонница», с датой: «Январь, 1921» — текст «После разлуки» (шифр 34/2680); 2) «В поле» (Чернеют в далях снеговых...), с вариантами против текста «Урны» (шифр 3106); 3) «Меланхолия», с вариантами против текста «Пепла» и автографа в письме к Блоку (шифр 34/2656а, л. 37); 4) «Открылось! Весть весенняя...», помечено: «28 февраля, 1921 г.»— текст «Звезды» (первая строфа стихотворения «Чаша времени»; шифр 1276/23). В ДСП: «Христиану Моргенштерну» — текст «Звезды» (стр. 70). В Институте литературы (Ленинград.): три отрывка из поэмы «Первое свидание»: 1) «Там обесславленные боги»— гл. 1, строки 103—114; 2) «О, меланитовые очи» — гл. 1, строки 200, 199, 202, 201; 3) «Благонамеренные люди...», гл. 3, строки 331—346, с вариантами.

Несомненно, значительное количество автографов находится в руках частных лиц. В настоящее время удалось установить: у О. Н. Анненковой: «Воспоминание» — текст «Звезды»; в архиве В. Я. Брюсова, в письмах Белого: 1) «Старинному врагу» (Ты над ущельем...), с датой: «1904 года 9 февраля», с вариантами против текста журнала «Вопросы Жизни», 1905, № 3; 2) «Одинокий» — развито в «Урне» в три стихотворения: «Поэт», «Созидатель», «Маг» (второй автограф в письме к А. Блоку); 3) «Валерию Брюсову» — с датой отправления 25 ноября 1911 г., с вариантом против текста «Урны», где оно озаглавлено «Встреча»; у К. Н. Бугаевой: 1) «Исполняйтесь, огромные дни» — текст журнала «Рабочий Мир», 18 августа 1918 г., № 11; 2—5) записаны в плане 1925 г.: «Променад», с вариантами против текста «Золота в лазури»; «Весенний вечер» — вариация на тему стихотворения «Гроза на западе» («Золото в лазури») — не было напечатано; «Последнее слово... И снова...», с датой: «1899—1924»—не было напечатано; «Я чую по близости поступь гиганта...»— переработано из стихотворения «Пир» («Золото в лазури»); у Н. А. Григоровой: посвященное ей стихотворение «Карма»— текст «Звезды»; в архиве А. А. Кублицкой-Пиоттух: 1) «Каторжник», с вариантами против текста журнала «Золотое Руно», 1906, № 1, где оно озаглавлено «Беглый»; 2) «Поповна»—текст журнала «Золотое Руно», 1906, № 4, где оно озаглавлено «Поповна и семинарист» (оба вошли в «Пепел» с вариантами); 3) «Россия» (Кипи, роковая стихия...), с вариантами против текста «Звезды», где оно озаглавлено «Родине»;

в частном собрании: 1) «Вакханалия» — текст «Пепла»; 2—4) подлинник рукописи, с которой печатались в сборнике «Эпоха», I, 1918 (перепечатано в «Звезде»), три стихотворения: «Карма», «Современникам», «А. М. Поццо» (Глухой зимы глухие ураганы...); 5) «Лазури» — автографическое издание «Книжной лавки писателей», М., 1920, с виньетками А. Б. (Андрея Белого) — текст «Звезды»; у Н. И. Сизова: 1) «Незнакомый друг», с вариантами против текста «Золота в лазури»; 2) «Успокоение» (Ушел я раннею весной...) — с подзаголовком «К Брюсову», с вариантами против текста «Пепла» (второй автограф в письме к А. Блоку); 3) «Да» (Далек твой путь...), с вариантами против текста «Урны», где оно озаглавлено «Я».

Черновые материалы по работе над стихами не сохранились, за исключением 2—3 тетрадей и набросков, начатых на полях книг: «Золото в лазури», «Пепел», «Урна» и др., а также на случайных листах, на оборотах рукописей, повесток, конвертов и пр. (рукоп. отд. ВБЛ, ГЛМ, у К. Н. Бугаевой).

## РУКОПИСИ ПРОЗЫ [40]

### 1. РУКОПИСИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НЕНАПЕЧАТАННЫХ

В ГЛМ: 1) «Путевые заметки», т. II, ред. 1919 г. — 120 гранок, с прилож. рисунка: площадь в Радесе; 2) «Почему я стал символистом», 1928 г., 69 лл.; 3) «Кризис сознания», 1920 г., 100 лл.; 4) «Лев Толстой и культура сознания», 1920 г., 116 лл.; 5) «Москва» — драма, 1926 г.. 211 лл.; 6) «Гибель сенатора», 1924 г., первая редакция драмы «Петербург», машинопись, 157 лл.; 7) «Петербург» — драма, 1925 г., машинопись, правленная автором, 96 лл.; 8) «Начало века». Половина второго и целиком весь третий том, ред. 1923 г., машинопись, 820 лл.; 9) «Основы моего мировоззрения», 1922 г., машинопись, 60 лл.; 10) О проблеме знания и познания, 1922 г., машинопись, 118 лл.; 11) Принцип ритма в диалектическом методе, 1927 г., машинопись, 30 лл.; 12) Конспект и наброски отроческой мистерии-драмы «Антихрист», 1898 г., 9 лл.; 13) Воспоминания о Жоресе, 1924 г., машинопись, 4 лл.; 14) Отрывки из статьи о французских символистах, 1918 г., 9 лл.; 15) Предисловие к предполагавшемуся переизданию романа «Котик Летаев», 1928 г., 3 лл.; 16) «Снежные арабески». Музыка Метнера [1919 г.?], 17 полулистов; 17) Отрывок рукописи «Диалектика ритма» [О ритмическом жесте], ред. 1917 г., 32 лл.

В ДСП: две полемические статьи [1907 г.?], направленные против модернистов и эпигонов символизма: 1) «Довольно!» — 3 лл., и 2) Монолог № 1 «Сорок тысяч курьеров» — с зачеркнутым автором заглавием «Монолог Добчинского», 9 лл.

У К. Н. Бугаевой: 1) «Петербург» — верстка некрасовского издания 1912 г., 9 печ. лл. (144 стр.); 2) статья о постановке «Мертвых душ» в МХАТ им. Горького, 1932 г., 4 лл.; 3) «Дом-музей М. А. Волошина», июль 1933 г. Отзыв, написанный по просьбе М. С. Волошиной, 9 лл.; 4) начало IV тома «Воспоминаний», 1933 г., 209 лл.

У Г. Б. Городецкого: «Ритмический жест» [1921 г.?], машинопись.

У Р. В. Иванова: 1) рукопись, озаглавленная автором: «Петербург. Историческая драма А. Белого. 5 актов. 10 картин. Рукописный текст» [1924 г.], 164 лл.; к рукописи приложены чертежи, рисунки макетов, черновики 11-й картины (2-й редакции) и записка автора: «Для режиссуры и артистов» [1925 г.], 23 лл.; 2) «Почему я стал символистом», 1928 г., машинопись, правленная автором, 134 лл.; 3) «Петербург» — верстка некрасовского издания 1912 г., 9 печ. лл. и 5 гранок (стр. 145—169) с надписью корректора: «Исправив верстать. 22/XII, 1912».

В частном собрании: 1) «Бакст» (без года, почерк не позже 1909 г.). Предназначалась к печати, но не была принята; на последней странице карандашная пометка неизвестной рукой: «не пойдет», 7 лл.; 2) текст приветствия Г. Гауптману по случаю его 60-летия. Рукопись на немецком языке, 1 л.; 3) «Слово благодарственное, сказанное Томасу Манну, читавшему в «Доме искусств» (в Берлине) в пользу голодающих», — машинопись, по-немецки, с авторской надписью в заголовке и подписью в конце (то и другое по-русски), 1922 г., 1 л.; 4) машинопись

по-немецки с авторской надписью по-русски: «Мною составленный текст обращения по поводу русского голода», 1922 г., 2 лл.; 5) «Комментарий Бориса Бугаева к первым письмам (переписки) Блока к Бугаеву и Бугаева к Блоку», 5 декабря 1926 г., 38 стр. Составлен в связи с намечавшимся в 1926 г. в изд. М. В. Сабашникова опубликованием частей этой переписки, относящейся к 1903—1904 гг. и носящей теоретический характер.

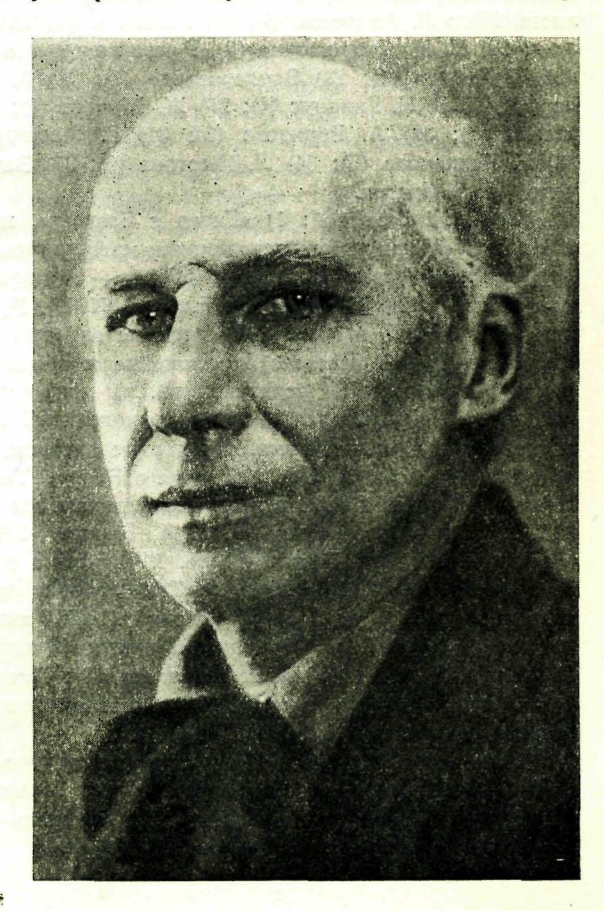
2. РУКОПИСИ, СИЛЬНО ОТЛИЧАЮЩИЕСЯ ОТ ПЕЧАТНОГО ТЕКСТА

В ГЛМ: 1) вторая редакция «Начала века», 1930 г., машинопись, правленная автором, 658 лл.; 2) «Путевые заметки», 1911 г. Рукопись составляют автографы, гранки 1912 г. типографии Мамонтова в Москве и машинопись; и то и другое правлено автором, 180 лл.; 3) «Пробуд», 1928 г. Первая глава первой редакции романа «Маски», машинопись, 85 лл.

У К. Н. Бугаевой: «Ритм, как проблема, и «Медный всадник», 1927 г. Первая редакция книги «Ритм, как диалектика». Сильно отличаются «Введение» и первая глава, отсутствуют «Приложения», машинопись, 148 лл.

У И. С. Зильберштейна: печатный экземпляр «Петербурга», правленный автором в 1919 г. для несостоявшегося издания Издательства писателей в Москве.

У Р. В. Иванова: 1) Схема романа «Петербург» (1912) и рукопись, озаглавленная автором: «Отрывки из романа «Петербург». А. Белого». Предисловие и 9 главок: Вместо предисловия (1). 1. Петербург (4); 2. Аполлон Аполлонович (8); 3. Подъезд (4); Невский проспект (10); 5. Странная осень (4); 6. День чрезвычайностей (9); 7. Сон сенатора (4); 8. Летний сад (3); 9. Софья Петровна (9). В скобках обозначено число полулистов. На обороте: «Вместо предисловия» — начало письма к В. Брюсову: «Получил решение «Русской Мысли» — теми же чер-



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
Фотография 1933 г.
Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

нилами и почерком. Повидимому, рукопись эта — экстракт из самой первой редакции (для «Русской Мысли»). 2) Другая рукопись первоначального текста «Петербург» заключает в себе четыре полных главы романа и начало пятой главы второй (некрасовской) редакции. Главы первая и вторая совпадают с печатным текстом некрасовского издания. 3) Экземпляр «Серебряного голубя», изд. «Скорпион», 1910, правленный автором в 1914 г. для несостоявшегося издания «Сирина». 4) «Путевые заметки». Корректуры для несостоявшегося издания «Сирина», 14 форм.

### 3. РУКОПИСИ И ЧЕРНОВИКИ, В ОСНОВНОМ НЕ ОТЛИЧАЮЩИЕСЯ ОТ ПЕЧАТНОГО ТЕКСТА

В ГЛМ: 1) «На рубеже двух столетий», 246 лл.; 2) «Мастерство Гоголя», 225 лл.; 3) «Москва», 212 лл.; 4) «Маски», 314 лл.; 5) «Ветер с Кавказа», 168 лл.; 6) «Ритм, как диалектика», 159 лл.; 7) «Пепел», 114 лл.; 8) «Утопия», 13 лл.; 9) «Дневник писателя», 1919 г., 49 лл.; 10) «Армения», 38 лл.; 11) «О смысле познания», 54 лл.; 12) «Начало века», редакция 1932 г. Машинопись, правленная автором, с автобиографическими вклейками и вкладками. Экземпляр, приготовленный для ГИХЛ, 738 лл.; 13) «Как я пишу», 1930 г., машинопись, 15 лл.

В ДСП: 1) рассказ «Адам» (17); 2) два отрывка из романа «Серебряный голубь»: «Житье бытье» и «Гуголево» (65); 3) «Мраморный гений», главки из «Кубка метелей» (4). Статьи: 4) Путевые заметки, отр. 4. Пестрый сфинкс (18); 5) Сфинкс (42); 6) Обломки миров (4); 7) Литератор прежде и теперь (6); 8) Вольноотпущенники (5); 9) Теория или старая баба (7); 10) Литературный распад (8); 11) Ибсен и Достоевский (17); 12) Художник оскорбителям (4); 13) Разъяснение В. Иванову (4); 14) Символизм в современном русском искусстве (47); 15) Шарль Бодлэр (12); 16) Смерть или возрождение (7); 17) Гоголь (50) — и, без первого листа, 18) о Л. Андрееве (6); 19) Гоголь и Мейерхольд, машинопись (22). Некролог: 20) Н. И. Стороженко (3). Рецензии на книги: 21) Л. Аксельрода (1); 22) А. Бебеля (1); 23) Вандервельде (1); 24) А. Волынского (4); 25) А. Галунова (2); 26) З. Н. Гиппиус (4); 27) Ж. Жореса (1); 28) К. Каутского (2); 29) В. Оствальда (1); 30) А. Ремизова (3); 31) Г. Риккерта (2); 32) И. Скартаццини (1); 33) Г. Челпанова (2); 34) Л. Шестова (6); 35) Эльцбахера (4). В скобках обозначено число листов.

У К. Н. Бугаевой: 1) «Ветер с Кавказа», машинопись, правленная автором, 263 лл; 2) «Между двух революций», машинопись, слегка правленная автором.

У Р. В. Иванова: 1) «Петербург» — сириновская редакция 1913 г., 607 лл.; 2) «На перевале. III. Кризис культуры» [1920]. Рукопись с пометкой автора: «Копии нет», 80 лл., и гранки, правленные автором, 46 форм; 3) экземпляр «Котика Летаева». Первая часть: а) посвящение и предисловие, 2 лл., б) авторская корректура верстки, 5½ печатных лл., в) машинопись, полный текст, правленный автором, 133 лл. Вторая часть: а) рукопись VI главы, 56 лл., б) рукопись «Эпилога», 4 лл., в) машинопись, правленная автором, 39 лл., и г) гранки, правленные автором, 14 форм; 4) «Воспоминания о Блоке». Текст журнала «Эпопея», №№ 1—4. Цензурный экземпляр для предполагавшегося издания «Эпохи», П. [1924?], 827 стр.; 5—11) статьи: «Поэзия Блока», 1917, 29 лл.; «Учитель сознания (Л. Толстой)», 1920; «На перевале. I. Весенние мысли. II. Революция и сознание современности» [1918], 29 лл.; «Так говорит правда» [1922], 22 лл.; «Песнь солнценосца» [1918], 5 лл.; «Гоголь» [1909], машинопись, 7 лл.; 12) «Воспоминания о Блоке». Текст журнала «Записки Мечтателей», 1922, № 6, машинопись, 237 лл.; 13) «Записки чудака» [главка 10]: Писатель и человек. 14 полулистов; 14) «Эпопея. Записки чудака». Один лист рукописи, 1 форма гранок, 22 лл. машинописи, правленной автором.

В частном собрании: 1) «Проблема культуры», 12 лл.; 2) «Психология и критицизм» — напечатано в «Символизме» под заглавием «О границах психологии», с некоторыми изменениями, 25 лл.; 3) «Египет» — текст журнала «Современник», 108 лл.; 4) «Возвращение на родину», 55 лл.

### 4. ЧЕРНОВИКИ, ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ НАБРОСКИ

В ГЛМ: 1) заготовки, предварительные наброски, ряд творческих вариантов и рисунков к роману «Москва», 650 лл.; 2) то же — к роману «Маски», 757 лл.; 3) черновые наброски, конспекты, материал цитат, диаграммы к лекциям о Блоке, Достоевском, Пушкине, «О слове» в театре им. Мейерхольда и др., около 200 лл.; 4) черновые записи и материалы к незаконченной работе «История становления самосознания», около 100 лл.

У К. Н. Бугаевой: 1) черновая рукопись и материалы к книге «Между двух революций», около 640 лл.; 2—6) черновики и материалы к статьям: «Поэзия Балтрушайтиса» [1920 г.], 20 лл.; «О себе, как писателе», 6 лл.; «Культура краеведческого очерка», 69 лл.; «Поэма о хлопке», 24 лл.; «Энергия», 70 лл.; 7) материалы по работе над книгой «Начало века», 1930 и 1932 гг., автографы и машинопись, правленная автором, 451 лл.

У Р. В. Иванова: 1) «Жезл Аарона». Начало черновика, 11 лл., и конец верстки, правленный автором, 6 лл.; 2) черновые наброски к роману «Москва» и рисунки, 35 лл.; 3) наброски, чертежи, библиография к незаконченной работе «История самосознания», 100 лл.; 4) конспекты, записи, схемы, черновые наброски, стенограммы (неправленные) к лекциям и докладам (1919—1920 гг.), около 300 лл.; 5) «Воспоминания странного человека» [1919 г.?]. Черновик «Записок чудака», неполный, полулисты 21 — 47 и 57 — 183; кончается главкой 41-й; на обороте лл. 162—176 с новой пагинацией идет продолжение главки 41-й; 6) первоначальные карандашные черновики «Эпопеи» (Крещеный китаец), 201 лл., и позднейшие чернильные черновики, 75 лл., а также два экземпляра машинописи (68 лл.), один из них правленный автором.

### 5. ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

В ГЛМ: 1) материалы по ритму, охарактеризованные А. Белым, как «Остатки подготовлявшегося исследования о ритме, которого введение есть книга моя «Диалектика ритма», 371 лл.; 2) материалы к книге «Мастерство Гоголя», 663 лл.; 3) материалы по истории движения коллекций в эпоху Великой французской революции [1919 г.], 292 лл.; 4) Библиография по истории античной, новой и новейшей философии и по буддизму, «составленная А. Белым... для нужной ему работы; подбор источников в красках, схемах, выражающих индивидуальный подход к философским течениям» («Опись архива», п. 20), [1926 г.], 99 лл.

У К. Н. Бугаевой: 1) материалы по ритму, 45 лл.; 2) материалы к «Словарю рифм», 1933 г., около 120 лл. разного формата; 3) «Глоссолалия» — неполный черновик, материалы и схемы, 72 лл.

У Р. В. Иванова: 1) Материалы по ритму, 49 лл.; 2) «Глоссолалия» — один лист рукописи и 2 рисунка; 3) материалы о Блоке [1917 г.], 24 лл.; 4) материалы для книги «Мастерство Гоголя», 100 лл., и Собрание сочинений Гоголя (тт. I—XII, изд. Маркса) — экземпляр с пометками для той же книги.

### 6. БИОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

В ГЛМ: 1) «Биографические сведения (раккурс дневника) по годам и месяцам» за 1900—1930 гг., 150 лл.; 2) биографические записи, сводки, отрывки из дневников и проч., около 220 лл.

В ДСП: 1) Анкетные сведения для Союза советских писателей, 1931 г., 2 лл.; 2) ответы А. Белого на вопросы секции беллетристов Московского профессионального союза писателей [1918 г.], 2 лл.; 3) «В Наркомсобес. Автобиография Бориса Николаевича Бугаева», 1932 г., 4 лл.

У К. Н. Бугаевой: «Автобиография Андрея Белого», 1932 г., для изд. «Федерация», черновик, 6 лл.

У Р. В. Иванова: дневник 1921 г. (август — сентябрь) [Смерть Блока] и заметка о рецензии С. Боброва на «Седое утро», 29 лл.

## 7. РАЗНОРОДНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

В ГЛМ: 1) Опись архива, 1932 г., 8 лл. (черновики, 12 лл.,—у К. Н. Бугаевой); 2) План Собрания сочинений 1920 г. для изд. Гржебина, 14 лл.

У К. Н. Бугаевой: 1) О томе стихов — план 1925 г., 22 лл.; 2) План посмертного Собрания сочинений, 1925 г., 6 лл.; 3) План романа «Германия», 1931 г., черновик, 2 лл.; 4) Первоначальный план книги «Мастерство Гоголя», 1931 г., 2 лл.

У Р. В. Иванова: Докладная записка в теоретический отдел Института театральных знаний, 1920 г., машинопись, 2 лл.

## 8. ЭПИСТОЛЯРНОЕ НАСЛЕДСТВО

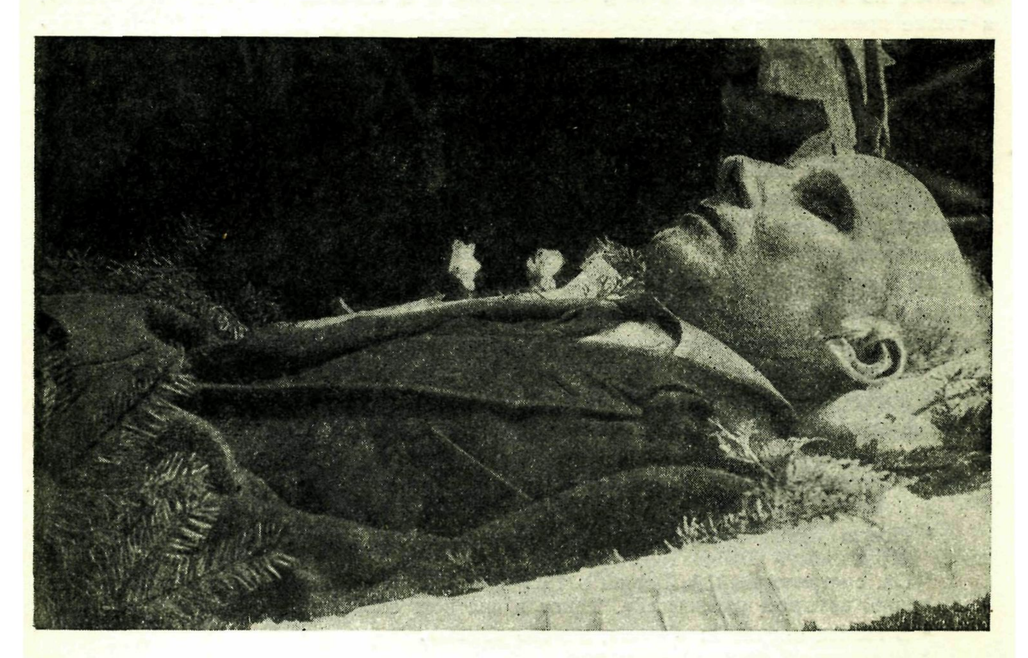
Писем А. Белый писал много: и личных, и на теоретические темы, и деловых — официальных. Ни одно из них не появилось в печати. Приводим предварительный список адресатов с указанием количества писем и времени переписки в тех случаях, где это удалось установить: С. М. Алянский — 17 (1918—1932), В. Г. Анненкова — 2 — 3 (1924), М. А. Бекетова — 2 (1917, 1931)— в ГЛМ, Е. Я. Белицкий — 1 (1924), А. А. Блок — 199 (1903—1919), Л. Д. Блок (1904—1906), В. Д. Бонч-Бруевич — 3 (1932), А. А. Боровой, В. Я. Брюсов — 53 (1902—1911)— одно в ГЛМ, Н. В. и А. Д. Бугаевы (родители А. Белого) — сохранились только письма к матери — 160 (1890—1922) — в ГЛМ, и 48 писем — у К. Н. Бугаевой, В. В. Вересаев — 1 (1932), В. В. Владимиров, М. А. Волошин, М. О. и М. Б. Гершензон — 14 (1908—1925), З. Н. и Т. Н. Гиппиус, Ф. В. Гладков — 3 (1933), А. С. Голубкина, А. Б. Гольденвейзер—1 (1927), М. Горький—4 (1920, 1931), З. И. Гржебин, Б. П. Григоров — 2 (1915?, 1919), А. Е. Грузинский — 1 (1919) — в ГЛМ, И. С. Ефимов — 1 (1933), А. В. и В. А. Жуковы — тетка и двоюродная сестра А. Белого, В. А. Жуковская, П. Н. Зайцев — 84 (1924—1933), В. И. Иванов, Р. В. Иванов — 174 (1913—1932), С. Н. Кампиони (1911 — 1914?), Е. Н. Кезельман — 6 (1931—1933)—в ГЛМ, Л. Л. Кобылинский (Эллис) — 7 (1910—1911) — в ГЛМ, А. М. Кожебаткин — 32 (1909—1911, 1920?), А. А. Кублицкая-Пиоттух (1905—1920) — одно письмо в ГЛМ, М. А. Кузмин — 2 (1908, 1911) — в Гос. пуб. б-ке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, П. А. Кузько — 2 (1921) — в ГЛМ, К. А. Лигский (1921?), Е. Г. Лундберг — 1 (1921) — в ГЛМ, П. Н. Медведев — (1928 — 1930), В. Э. Мейерхольд, Д. С. Мережковский, Э. К. Метнер (1903—1913?), Н. Минский, В. О. Нилендер — 2 (1921, 1932) — в ГЛМ, В. М. Носилов, О. Э. Озаровская — 1 (1929), Б. Л. Пастернак — 2 (1928), П. П. Перцов — 1 (1903) — в ДСП, К. С. Петров-Водкин (1932—1933), А. С. Петровский — 62 (1903—1913, 1931 — 1932) — в ВБЛ, Н. И. Петровская — 1 (1903) — в ГЛМ, Н. Г. Полетаев — 1 (1919) — в ГЛМ, Вяч. Полонский — 1 (1931), С. А. Поляков — 12 (1904—1906, 1925) — в ДСП, одно письмо в архиве В. Я. Брюсова, З. Н. Райх (1932), А. М. Ремизов — 11 (1906—1912) — в Гос. публ. б-ке в Ленинграде, И. С. Рукавишников (1919 — 1921), П. Н. Сакулин — 1 (1930) — в ГЛМ, Г. А. Санников — 26 (1929—1933), М. С. Сарьян — 5—6 (1928—1929), И. А. Сац — 1 (1932) — в ГЛМ, С. А. Соколов (1903—1907), В. И. Соловьев — 1—2 (1931), С. М. и Т. А. Соловьевы — 2 (1917, 1921) — в ГЛМ, Ф. Сологуб — 6 (1905 — 1917) — в Инст. лит., Л., и одно письмо — в ГЛМ, С. Д. и С. Г. Спасские — 26 (1921 — 1933), В. И. Стражев — 1 (1907) — в ДСП, Н. А. Табидзе — 6 — 7 (1928 — 1933), С. А. Толстая-Есенина — 1 (1931), Б. В. Томашевский — 2 (1933), А. А. Тургенева (1909,1916—1921), Е. Ю. Фехнер (1921—1923), А. А. Фортунатов — 1 (1928), Г. И. Чулков, М. С. Шагинян — 9 (1908—1909?), Н. Л. Шварц — 1 (1919) — в ГЛМ, К. А. Сюнненберг, Н. Е. Эфрос и др.

Какие-то письма Андрея Белого находились в 1910—1911 гг. в отделе рукописей и редких книг при городской публичной библиотеке г. Томска,— см. «Сибирское Слово» (Томск), 1 февраля 1911 г., № 25.

Из более крупных, имеющих литературное или биографическое значение переписок удалось просмотреть: письма к С. М. Алянскому, издателю «Алконоста» и журнала «Записки Мечтателей»,— связаны с произведениями, печатавшимися или

намеченными к печатанию в 1918—1921 гг.: «Записками чудака», «Путевыми заметками», «Глоссолалией», «Кризисом культуры»; есть о размещении статей, о корректурных недоразумениях, жалобы на набор, искажающий ритм; в письмах 1931—1932 гг., когда Алянский заведывал Издательством писателей в Ленинграде,— о романе «Германия» (ныне архив Алянского в Литературном музее).

Ранние письма к А. А. Блоку (1903 — 1904) представляют большой интерес для уяснения мировоззрения Белого и Блока и для всей эпохи символизма; все письма в целом имеют исключительное значение для биографии обоих писателей, для истории их взаимоотношений, их творчества, в частности, для истории печатания «Петербурга» в изд. «Сирин»; есть много сообщений об издательствах и журналах, в которых участвовали Белый и Блок. В письмах ранних годов — ряд автографов со стихами Андрея Белого (см. выше, стр. 628).



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ НА СМЕРТНОМ ОДРЕ
Фотография 1934 г.
Собрание К. Н. Бугаевой, Москва

В письмах к В. Я. Брюсову (у И. М. Брюсовой, одно в ГЛМ), кроме личнобиографических моментов,— деловые отношения с изд. «Скорпион», журналами «Весы», «Золотое Руно», затем (1910—1911) с «Русской Мыслью»; материалы к истории печатания «Симфоний», «Золота в лазури», стихов периода «Пепла» и «Урны», отклики на книги Брюсова, Бальмонта и др.; есть и автографы стихов (см. стр. 629).

Письма к матери, А. Д. Бугаевой, охватывают период от детских лет писателя до года смерти А. Д.; в отношении общественных и литературных высказываний особенно интересны письма 1906—1907 и 1914—1916 гг.; есть и рисунки, в частности, шутливые зарисовки Жореса (1907).

Письма к М. О. Гершензону (у М. Б. Гершензон)— главным образом, деловые записки, в связи с сотрудничеством в «Критическом Обозрении» (1908 — 1909); из более поздних интересно письмо от 21 июня 1919 г. из Карачева — о книгах, прочитанных для переработки «Путевых заметок», о предисловии к предполагавшемуся переизданию романа «Петербург»; одно письмо к М. Б. Гершензон, от 25 марта 1925 г., после смерти М. О.

Главным образом, ряд деловых записок, телеграмм и писем к А. М. Кожебаткину, секретарю изд. «Мусагет», в связи с корректурами «Символизма», «Луга зеленого», статьями для них и другими работами для изд. «Мусагет» (путевые фельетоны и пр.); беглые впечатления из Италии, Африки; об отрицательной роли европейцев в Тунисии и Египте; о денежных затруднениях; в последнем письме [1920?] — о сборнике «Звезда».

Письма к А. С. Петровскому богаты материалами личной жизни; о встречах с Блоками, Соловьевыми и др.; впечатления от Африки, о денежных затруднениях во время поездки, о «Мусагете», «Сирине» и «Петербурге»; в последних письмах (1931 — 1932) — о жизни в Детском Селе, о работах и книгах последнего года.

К С. А. Полякову, редактору журнала «Весы»,— литературные предложения, о делах по изданию книг в изд. «Скорпион» и о статьях для журнала «Весы», а также приветствие в день 25-летия изд. «Скорпион» (9 декабря 1925 г.) с подписью: «От старого скорпионовца» (черновик в ГЛМ).

Письма к Г. А. Санникову относятся к последним годам жизни А. Белого и интересны личными настроениями этого периода, последними жизненными и литературными планами; ряд деловых записок.

Из писем к Сологубу наиболее интересно письмо 1908 г., в связи с недовольством адресата статьей Андрея Белого «Далай-лама из Сапожка» (о творчестве Сологуба); в письме 1916 г., из Швейцарии, просьба помочь в устройстве литературных дел.

Из писем к Н. А. Табидзе — в связи с пребыванием на Кавказе и планами новых поездок; есть о работе над «Масками».

Здесь же можно отметить, что в ГЛМ имеется около 200 писем к Андрею Белому. Другое, гораздо более полное собрание находится в ВБЛ.; общее количество писем достигает 2000; время написания, главным образом, 1902—1909 гг., но есть и более поздние письма; количество корреспондентов около 150.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Поэма называлась «Крестоносцы» и являлась подражанием «Освобожденному Иерусалиму» Торквато Тассо.

[2] См. составленный А. Белым в 1927 или 1928 г. «Список пропавших или уничтоженных автором рукописей». Текст в частном собрании.

[3] В газете опечатка: «Золы», вместо «Зовы».

[4] Рукопись в частном собрании.

[5] В книге «Между двух революций», Издательство писателей в Ленинграде, 1934, стр. 19, А. Белый указывает: «Около трех тысяч стихов».

[6] А. Бурнакин.

[7] В журнале опечатка: «Тоска по вам».

[8] См. выше, стр. 576.

[9] Об этом малоизвестном журнале см. Толстой А. Н., Нисхождение и преображение, «Мысль», Берлин, 1922, стр. 8. Там сообщается, что № 2 (и последний) журнала не был выкуплен в типографии.

[10] Поэма была прочитана автором 24 июня 1921 г. на открытом заседании Вольно-философской ассоциации в Петрограде.

[11] Были в рассказе «Куст» и биографические переживания, связанные с отношением к близким в то время людям, — см. «Между двух революций», стр. 138.

[12] См. «Воспоминания о Блоке»,— «Записки Мечтателей», 1922, № 6, стр. 73, и «Начало века», стр. 307—308.

[13] Подлинник письма Брюсова в архиве Ф. Сологуба, в б. Пушкинском доме в Ленинграде.

[14] Пяст В., Встречи, 1929, стр. 152.

[15] Подробно — К. Н. Бугаевой, А. С. Петровскому и др., кратко — в четвертом, незаконченном томе «Воспоминаний».

[16] В письмах к А. С. Петровскому: «По уши сижу в романе» (Брюссель, 24 мая 1912 г.); «Сижу в романе» (Штуттгарт, ноябрь 1912 г.); «Зависим от переговоров с «Сирином» (27 февраля 1913 г.); о том же в ряде писем к А. Блоку.

[17] Между прочим, это единственная статья А. Белого в этой газете, не считая двух «Писем в редакцию», напечатанных в № № 58 и 62 от 5 и 11 июля 1907 г.

[18] В журнале «Mercure de France» (1925, 1 мая, t. 179, p. 829.—B i e n s t o c k I. W., Lettres russes) есть сообщение о том, что «Петербург» переведен на французский язык и скоро должен выйти из печати. Издание, повидимому, не осуществилось.

[19] Этот экземпляр «Петербурга» приобретен И. С. Зильберштейном.

[20] А. Белый — трудно переводимый писатель. В статье «О себе, как писателе», написанной в марте 1933 г., он высказался по этому поводу: «Мои языковые стремления частью отрезали меня от заграничной аудитории; роман мой «Серебряный голубь»... еще кое-как переводим; перевод же романа «Петербург» на немецкий язык вышел из рук вон плохим, несмотря на культурность переводчицы; и это потому, что ритмы сложнее в нем, языковые особенности более выпуклы; о романе «Москва» в немецкой прессе писали: этот роман не переводим; на предложение о переводе на английский язык симфонической повести «Котик Летаев» я ответил молчанием; передо мною встала картина искажения ритмов и деформации слов».

[21] Отрывки «Котика Летаева», напечатанные в «Русских Ведомостях», № 280, от 4 декабря 1916 г., вариантно соответствуют тексту изд. «Эпоха», 1922, стр. 173—175, 139, 147, 194, 124—125, 108, 202, 177, 125—128, 101—102, 104—106, 196—197, 184—186.

[22] Перепечатана в журнале «Современные Записки», Париж, 1922.

[23] В одном из ранних черновиков повесть озаглавлена «Воспоминания странного человека».

[24] В объявлениях о сочинениях А. Белого в конце книги «На перевале. II Кризис мысли», 1918, значится: «Дневник чудака». Роман. Хроника современной души (Г о т о в и т с я)».

[25] О возможности издать отдельной книжкой «Возвращение на родину», прервав его печатание в «Записках Мечтателей», и идет речь в письме А. Белого к М. О. Гершензону от 21 июня 1919 г. (из Карачева): «С Алянским у меня была переписка, меня огорчившая; ему очень больно уступить «Чудака», ибо он на нем строил журнал, а мне нельзя ему уступить, ибо тогда я останусь без денег и без возможности писать «Чудака»...». Письма об этом есть в архиве С. М. Алянского.

[26] Эмбрион этой темы можно найти на страницах дневника 1916 г., переработанных в «Кризис жизни», где Белый писал: «Не забуду я никогда: еще будучи гимназистом, я нашел на столе у отца два почтеннейших кирпича, испещренных внутри крючковатыми знаками интегралов и функций; это были два руководства: одно называлось «О внешней баллистике» (о движении ядра внепушечного жерла); другое же называлось «О баллистике внутренней». Две почтенных науки об уничтожении себе подобных блистательно развивались; и бескорыстное открытие Лейбница (дифференциальное исчисление) применили таки мы к войне... И знай Лейбниц, что в лучшем из миров открытие его ляжет в грядущее массовым истреблением людей, колоссальнейшей бойнею мира, — как знать: может быть, свое открытие сжег бы он» («Кризис жизни», стр. 12).

[27] В бюллетене «Советская Книготорговля», 5 декабря 1931 г., стр. 6, сообщается о романе «Маски» — размер 27 печ. лл., тираж 3 000 экз.

[28] В бюллетене «Советская Книготорговля», 5 декабря 1931 г., № 2, стр. 6, появилась заметка о романе «Германия», намечающая предварительный размер его (15 печ. лл.) и тираж (5 000 экз).

[29] Письмо к А. М. Кожебаткину из Луцка с почтовой датой 7 июня 1911 г.

[30] В списке «Написанных и ненапечатанных рукописей Андрея Белого» (1928) второй том «Путевых заметок» состоит из пятидесяти одной главки; главки эти перенумерованы и соответствуют геликоновским гранкам, но в них отсутствуют: между 9-й и 10-й главками отрывок «Кобра», между 16-й и 17-й — «Знакомство с Али Джалюли», между 36-й и 37-й — «Сады», между 45-й и 46-й — «Саккара».

[31] «Республика негров Франции». Примечание редакции: «Нижеследующая остроумная сатира известного русского писателя написана в 1912 г. Содержащиеся в ней пророчества приобрели в настоящее время особенно актуальное значение».

[32] В «Новой Русской Книге», Берлин, 1923, № 3—4, сообщается в отделе «Судьба и работы русских писателей», что А. Белый перерабатывает для отдельного издания «Воспоминания о Блоке», — они «составят большой труд, который выйдет в свет в четырех томах под заглавием «Блок и его время».

[33] Именно в это время Блок пишет матери: «А. Белого я не видал. Кажется, мы не выносим друг друга взаимно», — «Письма Александра Блока к родным», т. I, изд. «Academia», 1927, стр. 236, письмо № 193 от 24 ноября 1908 г.

[34] Приводятся в порядке их появления в печати.

[35] О работе над Толстым см. ниже, в разделе «Цикл «кризисов».

[36] 12 февраля 1917 г. в Религиозно-философском обществе в Петрограде состоялся доклад А. Белого «Александрийский период и мы в освещении проблемы

«Восток или Запад». «Программа» доклада вполне соответствует второй половине книги «Кризис мысли».

[37] В объявлении о новых изданиях, напечатанном в книге «К. Чуковский. Книга о А. Блоке», «Эпоха», 1922, значится: «А. Белый. Книга о поэтическом смысле». По плану 1920 г. она должна была составить т. XVIII Собрания сочинений А. Белого и предназначалась сперва к напечатанию в изд. «Полярная звезда». Возможно, что это была одна из промежуточных редакций ритмического жеста.

[38] См. также доклад В. А. Дружкиной «Андрей Белый — «пушкинист», прочитанный 15 февраля 1923 г. в пушкинском семинарии при Исследовательском институте языка и литературы 1-го МГУ («Пушкин», сб. I, Гос. изд., М., 1924, стр. 328).

[39] На последней странице «Мастерства Гоголя» опечатка: «Подписано к печати 21 декабря 1934 г.», следует читать: «1933 г.»; в апреле 1934 г. книга уже поступила в продажу.

[40] Здесь и ниже оговариваем только машинопись. Список наш, по необходимости, не является исчерпывающим; так, например, при перечислении разнообразных материалов, имеющихся в ГЛМ, мы приводим лишь основные; относительно остальных принуждены ограничиться суммарными указаниями.

# СООБЩЕНИЯ

# ГОРЬКИЙ И БРЮСОВ

## ИЗ ИСТОРИИ ЛИЧНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Сообщение Александра Ильинского

«В субботу, кажется, мы виделись с Горьким в Большой Московской. Как всегда, он в рубахе. Усы мужицкие. Полунамеренная грубость речи. Обедали вместе.— «Только я в общую не пойду, глазеть будут. В самой этой нашей славе утопаем, как лягушки в болоте...» — так в конце сентября 1900 г. записал Брюсов в свой дневник первую встречу с Горьким [1].

Встреча состоялась в связи с замышленным издательством «Скорпион» альманахом, на участие в котором Горький дал свое согласие.

В эту пору Горький был уже окружен славой выдающегося русского писателя. Его произведения печатались и в «Русском Богатстве», и в «Русской Мысли», и в «Жизни», и в других толстых журналах. Имя его уже становилось популярным и за границей.

Имя же Брюсова было близко знакомо только весьма ограниченному кругу лиц, интересующихся новым направлением в русской поэзии — символизмом.

И вот они встретились: Горький — в ореоле славы уже признанного писателя; Брюсов — молодой поэт, которому суждено было стать в будущем «самым культурным писателем на Руси», как выразился однажды Горький [2].

«О вас давно наслышан,— говорил Горький Брюсову.— Интересуюсь очень. Вот Иван Алексеевич [Бунин] читал. Прелесть...».

В беседе с Брюсовым Горький сказал, что он «завидует людям, знающим много языков».

— А я, — говорил Брюсов,— завидую людям, пережившим много. Больше всего завидую вам, Алексей Максимович.

Горький отнекивается.

— Можете ли вы прожить 20 лет среди книг и только книг? — спрашивает Брюсов.

— Нет, что вы. Этого нельзя. Я не могу.

— Да и я не могу, а вот прожил же.

«Зашла речь — я, конечно, завел ее — о разных тайнах нравственности,— пишет дальше в дневнике Брюсов.— Горький оживился и стал рассказывать: то волжские предания о Стеньке Разине, убившем монаха, которого просил за себя молиться, то белорусские сказки... я указал на свое «Сказание о разбойниках. Горький прочел его вслух» [3].

И в беглой зарисовке Брюсова первой встречи его с Горьким уже чувствуются нити взаимного уважения и симпатии, которые связали их друг с другом и которые оставались неизменно крепкими на протяжении почти 25-летнего их знакомства.

---

1900 год ознаменовался в творческой жизни Брюсова двумя важными событиями: началом его постоянной редакторской работы в журнале «Русский Архив», издаваемом Петром Ивановичем Бартеневым [4] и выходом в свет книги новых стихов поэта — «Tertia Vigilia» [5].

Участие в «Русском Архиве» погружает Брюсова в исследовательские работы, результатом которых является ряд статей и заметок о Некрасове, Тютчеве, Баратынском, Пушкине. С появлением же «Tertia Vigilia» наступает заметный перелом в отношении к творчеству Брюсова, и эта книга была первой, обратившей внимание серьезной критики на ее автора.

В «Нижегородском Листке» от 14 ноября 1900 г. появляется фельетон Горького «Литературные заметки. Стихи К. Бальмонта и В. Брюсова», где Горький, разбирая сборник Брюсова «Tertia Vigilia», пишет, что поэт, «некогда изруганный за сборник «Русские Символисты», штуку действительно смехотворную, в новом своем сборнике раскланивается с прошлым». Тем не менее, и в «Tertia Vigilia» Брюсов, по мнению Горького, все еще «является перед читателем в одеждах странных и эксцентричных, с настроением неуловимым и с явно искусственным пренебрежением к форме и красоте стиха».

Отмечая в общем претенциозность в стихах Брюсова, Горький выделяет из сборника «Сказание о разбойнике», которое находит очень значительным «как по содержанию, так и по исполнению», а также и стихотворение «На новый колокол» [6].

В ответ на этот отзыв Горького Брюсов тогда же написал ему следующее письмо:

Уважаемый и дорогой нам
Алексей Максимович!

Читал Вашу статью о Бальмонте и мне.

Хотя Вы там не слишком меня жалуете, но, конечно, таково Ваше мнение; стало быть — спасибо. Вот только относительно сходства с Эредиа Вы не правы. И сам я своих стихов «о покойниках» не слишком долюбливаю, напечатал их больше для читателей,—но отличие их от сонетов Эредиа важное. У того все изображено со стороны, а у меня везде—и в Скифах, и в Ассаргадоне, и в Данте—везде мое «я». Право же дьявольская разница! — За статью Вашу, как вероятно уже знаете, дано Вам «Новостями Дня» первое предостережение.

Ждем Вас в Москву. Из Петербургских писателей в замышленном альманахе примет участие почти вся братия прежнего Сев. Вестника—З. Гиппиус, Минский, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, Фофанов, Мережковский... С иными из них спорил о Вас и, кажется, заставил их перечесть Ваши книжки.

Газеты последних дней только и говорят, что о Вас. Понимать ли сообщение Рус. Вед. в желанном для нас смысле?

Сердечно Ваш
Валерий Брюсов [7].

Москва. Цветной бульвар 24.

В это же время, описывая в дневнике свою поездку в Петербург и вечер у Бальмонта, где были Мережковские, Минцлова, Ясинский и др., Брюсов, между прочим, вспоминает:

«Зашла речь о Горьком. Мережковский бранил его жестоко. Я защищал и не без успеха...».

Письмо Брюсова к Горькому не осталось без ответа, и 26 ноября 1900 г Горький писал ему из Нижнего-Новгорода:

«Что вы читали мою заметку о ваших стихах, мне — признаться, — это неприятно. Заметка — глупая, говоря по совести. А вы — лучше ваших стихов,— пока. Мне искренно хочется, чтоб было наоборот, ибо наоборот — выгоднее для искусства».

Прося Брюсова сообщить последний срок для альманаха, Горький дальше пишет:

«Я не договорил — вы производите чрезвычайно крепкое впечатление. Есть что-то в вас — уверенное, здоровое. Думаете я это как бы извиняюсь пред вами за отзыв о стихах? Нет, я хочу сказать, что представляя себе вас, ждал от стихов большего. Теперь — извините» [8].

Через полтора месяца после этого письма, в ответ на просьбы Брюсова ускорить присылку рассказа для альманаха «Скорпиона», Горький сообщал, что «рассказа для альманаха еще не написал и не ведает, когда напишет».

Политические выступления Горького с 1901 г. связаны для него с целой вереницей мытарств и передряг. «Ряд событий неожиданных и очень нелепых совершенно выбил меня из колеи, — пишет он Брюсову 12 января 1901 г., — и я не токмо работать за это время, но не знаю даже, когда, наконец, приду в себя... До поста я не войду в колею, в пост уеду в Питер. Ваш первый альманах выйдет без меня. Искренно говорю — мне это обидно. Почему? А — извините за откровенность — потому, что вы в литературе — отверженные и ходить с вами мне приличествует...» [9].

Брюсов был весьма огорчен, что в первом номере альманаха «Скорпиона» «Северные Цветы» не будет Горького, а издатель «Скорпиона», Поляков, прямо негодовал по этому поводу.

ЗАПИСЬ В ДНЕВНИКЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА О ВСТРЕЧЕ С ГОРЬКИМ
Собрание И. М. Брюсовой, Москва

В феврале, через три недели после последнего письма, Горький снова писал Брюсову об отказе участвовать в альманахе: «Знаю, что делаю нечто непростительное, отказываясь от участия в Сев. Цветах и не могу даже просить извинения у вас, и не оправдываюсь... Настроение у меня как у злого пса, избитого, посаженного на цепь. Если вас, сударь, интересуют не одни Ассаргадоновы надписи, да Клеопатры и прочие старые вещи, если вы любите человека — вы меня, надо думать, поймете...».

Негодующий тон всего письма Горького был результатом событий, происшедших в связи со студенческими выступлениями, носившими явно политический характер, и тех репрессивных мер, какие правительство уже предприняло против этих выступлений.

Министр народного просвещения Боголепов издал «временные правила» 29 июля 1900 г., на основании которых за учинение скопом беспорядков студенты карались исключением из университета и отдачей в солдаты, несмотря ни на какие имеющиеся у таких студентов льготы по отбыванию воинской повинности.

В ответ на эти репрессии последовали новые протесты и новые бурные выступления студенчества.

А Горький в это время писал Брюсову:

«Я, видите ли, чувствую, что отдавать студентов в солдаты — мерзость, наглое преступление против свободы личности, и идиотская мера обожравшихся властью прохвостов.

У меня кипит сердце, и я бы был рад плюнуть им в нахальные рожи человеконенавистников, кои будут читать ваши Сев. Цветы и их похваливать, как и меня хвалят.

Это возмутительно и противно до невыразимой злобы на все — на Цветы «Скорпиона» и даже на Бунина, которого люблю, но не понимаю — как талант свой, красивый, как матовое серебро, он не отточит в нож и не ткнет им куда надо?»

И тут же, касаясь духовного облика Брюсова и его внутреннего содержания, Горький говорит ему:

«Вы мне страшно нравитесь, я не знаю вас, но в лице вашем есть что-то крепкое, твердое, какая-то глубокая мысль и вера.

Вы, мне кажется, могли бы хорошо заступиться за угнетаемого человека, вот что...» [10].

---

На это, исполненное негодования и скорби, письмо Горького Брюсов отвечал ему:

Февраль 1901. Горькому

Хочу Вам написать откровенно, чтоб Вам перестать нравиться. Именно о студентах. Меня никогда эти внешности, эти мгновенности не волнуют. Почему мне волноваться из-за студентов? Разве это, именно то же, не бывало уже тысячи тысяч раз в прошлом и при Ассаргадонах и при Петрах. Было. И те были люди. Какая разница прежде и теперь. Для меня никакой.—Вы скажете, когда умирает близкий, больно.— Мне нет, лишь поскольку теряю я сам, а то в смерти я вижу лишь Смерть. Давно привык я на все смотреть с точки зрения вечности. Меня тревожат не частные случаи, а условия, их создавшие. Не студенты, отданные в солдаты, а весь строй нашей жизни, всей жизни. Его я ненавижу, ненавижу, презираю! Лучшие мои мечты о днях, когда все это будет сокрушено.

В руинах, звавшихся парламентской палатой,
Как будет радостен детей свободных крик,
Как будет весело дробить останки статуй
И складывать костры из бесконечных книг!

Мне не мешает это проводить дни в библиотеке, вечера в ресторанах — как знанье Коперникова открытия не мешает видеть восходы и заходы, а Кантовские откровения не мешают мне знать, что далеко, что близко, что прошло, а что лишь будет. Но я не считаю себя вне борьбы. Разве мои стихи, мои стихи, дробящие размеры и заветы, не нанесли ни одного удара тому целому, которое и сильно своей цельностью. И если можно будет, о, как весело возьмусь я за молот, чтобы громить хоть свой собственный дом, буду жечь и свои книги. Да. Но не буду браться за молот лишь затем, чтобы мне разбили им голову. Для этого, я слишком многих презираю.

Но будущее есть и у меня и у мира.

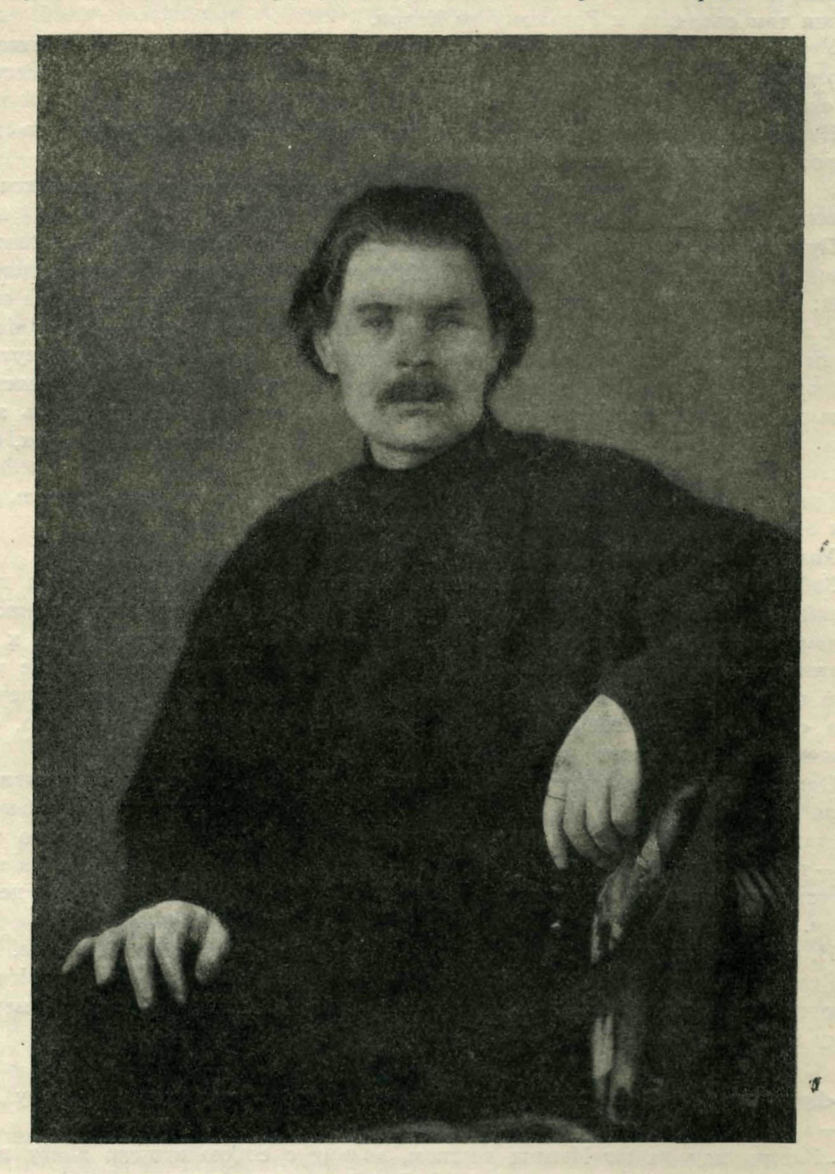
Освобождение, восторг великой воли,
Приветствую тебя и славлю из цепей!
Я — узник, раб в тюрьме, но вижу поле, поле...
О, солнце! о, простор! о, высота степей!

Ваш вполне В. Брюсов.

А с С[еверными] Цв[етами], не дав ни странички, все ж Вы поступили дурно [11].

В марте 1901 г. Горький участвует в демонстрации в Петербурге у Казан-

ского собора; в апреле, в журнале «Жизнь», появляется его «Песня о буревестнике», и тогда же Горький, подписавший протест Союза писателей против избиения студентов, был арестован в Н.-Новгороде по обвинению в приобретении мимеографа для издания «преступных воззваний к сормовским рабочим в видах



МАКСИМ ГОРЬКИЙ
Фотография 1888 г.
Частное собрание, Москва

подстрекательства их к беспорядкам» [12]. В том же апреле вышел первый номер альманаха «Северные Цветы», в котором Горький не принял участия.

В этом, 1901, году заканчивается первый период литературного общения между Брюсовым и Горьким.

Время от времени Брюсов вспоминает о Горьком то в дневниках, то в своих письмах, но непосредственная эпистолярная связь прерывается до 1908 г., когда

Брюсов, во время своего путешествия в Италию, был на Капри, но случайно не свиделся с Горьким.

«Мы в это время были проездом в Неаполе,— вспоминает Иоанна Матвеевна Брюсова, жена Валерия Яковлевича, — и решили в один из дней нашего пребывания там съездить к Горькому на Капри.

Утром кто-то зашел к Валерию Яковлевичу, задержал его, и, замешкавшись в гостинице, мы на пристани не застали того пароходика, на котором рассчитывали ехать на Капри.

Пароходики отправлялись туда не слишком часто, и нам довольно долго пришлось ожидать отправления следующего.

У Валерия Яковлевича сразу испортилось настроение, и он сделался, как говорится, не в духе. Но все же мы поехали.

Путешествие по морю немного рассеяло дурное настроение Брюсова, но неудача ожидала нас и на Капри. Это был смешной, почти что анекдотический случай: с пристани нас в лифте подняли куда-то наверх, и, когда, выйдя из кабинки лифта, мы были уже наверху, я, не знаю как и почему, увлекаемая вихрем суетящейся и куда-то бегущей публики, буквально через мгновение, очутилась с толпою в другом лифте, который, как казалось мне, должен был поднять нас еще выше. Валерий Яковлевич невольно вбежал за мною в кабинку, дверь затворилась, и, к моему удивлению, мы, вместо того, чтобы подыматься вверх, стали спускаться вниз.

Брюсов пришел в негодование и, несмотря на то, что подняться вновь было делом одной минуты, вновь подыматься уже не захотел.

Мы наняли извозчика и поехали к Горькому.

Забравшись на крутой берег, мы ехали дорогой средь желтеющих полей. Валерий Яковлевич завел беседу с извозчиком — говорили они по-итальянски — при чем, оказалось, извозчик очень хорошо знал Горького, часто возил к нему приезжих, рассказал, как много людей бывает у Горького — сегодня тоже много гостей приехало, — и, вообще, он поделился откровенно всеми своими впечатлениями «об этом — как говорил он — очень большом, знатном и, вероятно, очень знающем людей человеке»

Однако, уже приближался вечер, оставалось совсем немного времени до выхода последнего парохода на Неаполь. Ехать к Горькому, чтобы только поздороваться с ним, Брюсову казалось неудобно. Оставаться у Горького ночевать — там и без нас много народа было — Брюсов ни за что не хотел, да и мое присутствие весьма стесняло эту ночевку, — Брюсов считал это просто неделикатным.

И, к великому изумлению извозчика, почти доехав до дома Горького, Валерий Яковлевич велел повернуть обратно, и через час мы плыли уже в Неаполь. На другой день Брюсов отправил Горькому письмо, с извинением, что не смог к нему заехать...[13].

«Грустно, что вы не зашли ко мне,— писал по этому поводу Брюсову Горький, — вы встретили бы у меня людей, которые и знают, и ценят вас...

...Завтра иду на юг Италии пешком, возьму с собою вторую книгу ваших «Путей» и «Нечаянную радость» Блока. Люблю читать стихи в дороге...

...Сердечный привет, искренние пожелания все большего роста и расцвета духа вашего.

Крепко жму руку А. Пешков»[14]

По всему видно было, что Горький и на далеком Капри пристально следил за ростом творческого таланта Брюсова.

Три года, прошедшие с выпуска «Tertia Vigilia» до появления «Urbi et Orbi», были годами упорной работы молодого Брюсова над своими взглядами на искусство, над определением своего отношения к окружающему миру, над приобрете-

нием больших и более глубоких знаний как в области истории и литературы, так и в области других смежных наук.

Брюсов погружается в изучение Пушкина. В 1903 г. выходят под его редакцией «Письма Пушкина и к Пушкину» — новые материалы. За время с 1901 по тот же 1903 г. в «Русском Архиве», в «Журнале Для Всех», в «Мире Искусства», в «Новом Пути» и в других периодических изданиях появляются отдельные стихотворения Брюсова, его переводы, его научные статьи и исследования, касающиеся и литературы, и искусства, и театра, и философских вопросов. Пушкин, Вяземский, Баратынский, Тютчев, Фет, Некрасов становятся объектами его изучения.

В 1904 г. начинается издание «Весов», в которых Брюсов принимает участие и как редактор, и как поэт, как беллетрист и критик и ведет там, поистине, гигантскую работу.

«Для меня это был год бури, водоворота, — пишет Брюсов в своем дневнике. — Никогда не переживал я таких страстей, таких мучительств, таких радостей. Бóльшая часть переживаний воплощена в стихах моей книги «Stephanos». Кое-что вошло и в роман «Огненный ангел». Временами я вполне искренно готов был бросить все прежние пути моей жизни и перейти на новые, начать всю жизнь сызнова» [15].

И как бы отзвуком всех этих дум и переживаний, как бы в ответ Горькому на когда-то сделанный им упрек Бунину, выливаются строфы брюсовского «Кинжала»:

Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века загадочно былые.

Как ненавидел я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый,
Но я на зов к борьбе лишь хохотал порой,
Не веря в робкие призывы.

Но чуть заслышал я заветный зов трубы,
Едва раскинулись огнистые знамена,
Я — отзыв вам кричу, я — песенник борьбы,
Я вторю грому с небосклона.

В этом стихотворении, в этой как бы поэтической исповеди Брюсова, мы находим ответ самого поэта на то, почему и когда могут занимать его «Ассаргадоны» и «Клеопатры», а попутно с этим здесь он почти буквально повторяет слова, обращенные им к Горькому в феврале 1901 года:

«Его [весь строй нашей жизни, всей жизни] я ненавижу, ненавижу, презираю! Лучшие мои мечты о днях, когда все это будет сокрушено».

---

Среди различных планов, набросков, заметок, записей своих случайных мыслей и выписок чужих мыслей, сохранившихся в рукописях Брюсова, есть одна очень знаменательная цитата:

«Никогда я не верил, чтобы с каким-нибудь естественным или усовершенствованным дарованием можно было обойтись без усиленной и постоянной энергии, необходимой для достижения всякой цели; и жестоко ошибаются те, которые думают, что гений может сделать все без усиленного и настойчивого труда» (Диккенс, Давид Копперфильд, гл. XLII).

И Горький и Брюсов являются ярким подтверждением истинности этой мысли Диккенса: и Горький и Брюсов всей своей творческой жизнью доказали, что только постоянным трудом над собою можно достичь вершин истинного искусства.

Стоит только хотя бы беглым взглядом окинуть то, над чем и как трудился Горький; стоит только присмотреться хотя бы к перечню всего того, что оста-

лось в литературном наследии Брюсова, — и ясно станет, что оба они, при своей огромной одаренности, сделали все это благодаря усиленному и настойчивому труду.

Любовь к труду, глубокое сознание необходимости постоянного труда в жизни, сознание ответственности за взятые на себя обязанности — вот одно из многих звеньев, связывавших искренней симпатией этих двух больших людей и писателей.

Характерным образчиком такого отношения может служить хотя бы одно из писем Брюсова по поводу его редакторской работы над латышским сборником в издательстве «Парус», в котором непосредственное и ближайшее участие принимал Горький.

Говоря о том, что подбор стихотворений, сделанный издательством «Парус», не отражает истинной поэзии латышей, Брюсов, между прочим, пишет:

«Тут [при рассмотрении материала.— *А. И.*] дело не в том, что дан перевод подстрочный со всеми неизбежными при этом недоразумениями. Для сборника «Поэзия Армении» я получал также подстрочные переводы армянских стихов. Но сквозь грубую, нескладную речь подстрочника все же сквозила поэзия подлинника. Переводы же многих латышских стихотворений представляют собою безнадежное общее место: или бесцветные, совсем невыразительные рассуждения о вещах, всем известных, или самые избитые образы, разные сравнения и метафоры, набившие оскомину, уже ничего не говорящие читателю.

...Я не хочу сказать, что в присланном мне материале нет ничего хорошего. Безусловно есть... Исполняя данное мне Вашим издательством поручение, я, конечно, могу выбрать лучшее и позаботиться, чтобы это было переведено хорошо. Но я считаю, что, ограничиваясь этим, я не исполню своих обязанностей перед издательством и своего долга перед поэзией...

Для чего подобные создания переводить с чужого языка, — они столь же характерны для латышей, как для испанцев!..

Не то беда, что было переведено (подстрочно) много плохого, чем нельзя воспользоваться, а то, что, может быть, не было переведено не мало вещей, перевода заслуживающих. Из всего, что я слышал, что я знаю о поэзии латышей, я «догадываюсь» (не могу подобрать другого слова), что у латышских поэтов есть произведения более сильные, более яркие, более ценные, чем те, которые переведены и переводятся (по поручению издательства). Если моя догадка, мое предчувствие,— назовите, как хотите,— окажется справедливой, согласитесь, издательство будет не право перед латышской поэзией и перед своими читателями...

Я хорошо понимаю ответственность, которую беру на себя, написав это длинное письмо... Но, я уверен, Вы поймете, что побуждает меня к тому единственное желание сделать то дело, которое Вы мне поручили, насколько я могу лучше. Мне было бы очень легко ограничиться ролью переводчика и заведующего переводами стихов, но, по-моему, тогда я не исполнил бы того, что исполнить должен. Если Вы мне ответите, что я вступаю не в свою область, я, разумеется, не буду иметь, что Вам возразить, и охотно сложу с себя предложенное мне Вами «редакторство». Но я слишком люблю поэзию, чтобы не сказать издательству о тех сомнениях, которые во мне возникли. Мне было бы слишком горько, если бы сборник латышской поэзии, который мне поручено редактировать, представил бы ее более бледной, менее значительной, чем она есть на самом деле».

И издательство, душою которого был Горький, на это письмо Брюсова ответило благодарностью «за доброе его желание помочь делу и сделать сборник наиболее интересным».

В декабре 1913 г. Горький вернулся из эмиграции в Россию. По воспоминаниям Иоанны Матвеевны, он посетил их в Москве в начале 1914 г.

«Это был первый визит Горького к Брюсову за все время их долгого зна-

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ
Фотография 1900 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва



комства. Они встретились, как старые друзья. В отношениях Горького к Брюсову, что отражалось довольно ясно и в его письмах к Валерию Яковлевичу, всегда чувствовались искреннее к нему уважение и какая-то особая, я бы сказала, отеческая нежность. Хмурый на первый взгляд и казавшийся по виду даже суровым, Горький сделался обаятельным и почти нежным с первых же слов дружеской беседы.

Беседа, как мне помнится, шла вокруг вопросов современной поэзии. Незадолго до этого в «Русской Мысли» Брюсов опубликовал несколько статей-обзоров различных направлений в поэзии (акмеизм, имажинизм и др.), и теперь эти статьи были живой темой их разговора.

Насколько я понимала, Горького прельщали в Брюсове его большие теоретические познания в поэзии, и Алексей Максимович с чрезвычайной скромностью несколько раз оговаривался, что он считает себя профаном в этих «мудреных» вопросов.

Из кабинета перешли в столовую, где приготовлен был чай.

Сейчас же после чая Горький собрался уезжать, ему необходимо было быть по делам еще во многих местах, и, обещав побывать еще раз до отъезда в Финляндию, он уехал.

Своего обещания, однако, А. М. не сдержал и вторично посетил нас много-много лет спустя, в 1921 г., перед своим отъездом за границу»[16].

---

С конца 1915 г. между Горьким и Брюсовым возобновляется деятельное литературное общение на почве сотрудничества Брюсова в издательстве «Парус». В октябре Брюсову было предложено издательством взять на себя общее редактирование стихов латышского сборника, на что Брюсов и дал свое согласие. Несколько раньше был затеян армянский сборник, а в декабре того же года издательство снова просит Брюсова о принятии на себя редактирования уже и финского сборника, а также просит разрешить в январской книге издаваемого им журнала «Летопись» поместить переведенные Брюсовым стихи латышского поэта Рейниса.

Тогда же Горький шлет Брюсову предложение участвовать в сборнике «Евреи на Руси», предполагаемом к изданию «Русским обществом изучения жизни евреев»[17], и, в ответ на уклончивое письмо Брюсова, Горький 17 декабря 1915 г. пишет ему из Петрограда:

Многоуважаемый
Валерий Яковлевич!

Ваш полуотказ принять участие в сборнике «Евреи на Руси» — опечалил и встревожил меня; я так был уверен в добром вашем сочувствии этому делу, культурное значение которого мне кажется очень важным.

...Ваше участие положительно необходимо! Не подозревайте меня в желании поучать и подсказывать — я знаю свое место и всегда далек от таких желаний по отношению к людям — товарищам по работе на пользу русской культуры.

Но позвольте все-таки сказать вам, что вы, обладающий тонким и редким даром проникновения в прошлое, вы-то уж не можете говорить о незнании евреев, — вы знаете библию — сердце и ум народа. И вот, может быть, библия даст вам сюжет, тему достойные вашей работы?.. Там так много прекрасного и никем еще не использованного. Наконец — вы сами говорите, что, будучи в Варшаве, Лодзи и др. местах, видели, чувствовали нечто, — может быть вы дадите это? Еще раз говорю, — не думайте, Валерий Яковлевич, что я поучаю, — нет; но мне ваше участие кажется необходимым и мое упрямство понуждает меня тревожить вас.

Спасибо вам за ваше дружеское письмо. Жду другого, с утешительным ответом для меня и желаю всего всего хорошего.

А. Пешков[18]

В январе 1916 г. Горький, в связи с вопросом о создании новой газеты, был в Москве, но побывать у Брюсова не смог.

«Дорогой Валерий Яковлевич,— писал по этому поводу Горький 23 января, уже вернувшись в Петроград.— Виноват пред вами, я должен был и мне нужно было зайти к вам, но я так завертелся в Москве, что не успел сделать этого.

Искренно извиняюсь.

Вы столь необычно любезны по отношению ко мне лично и к «Парусу», что, поверьте! меня это глубоко трогает.

Крепко жму руку.

А. Пешков»[19]

В то же время «Парус» сообщает Брюсову, что если Брюсову удалось осуществить при помощи московских латышей, имеющих касательство к литературе, ту программу, о которой писал Брюсов, то можно будет считать поэтический отдел сборника законченным.

«За латышами — последуют финны, за финнами (если это Вас не устрашит)— евреи и литовцы».

---

Литературная связь Брюсова с Горьким крепнет день за днем, и, кажется, всеми силами своей души Горький хочет еще больше укрепить ее. Весьма характерно, что все предложения, делаемые Брюсову через издательство «Парус», незаметно вызывают Брюсова на работу, носящую не только литературный, но и глубоко общественный характер.

В этом сказалась замечательная способность Горького видеть человека во всей его глубине, потому что в Брюсове, с первых дней знакомства и до последних дней, он видел не только поэта, не только литератора, не только человека с широким диапазоном знаний, но и человека-общественника, может быть, согласного и не со всеми взглядами и убеждениями Горького, как великого пролетарского художника и борца, но, во всяком случае, глубоко его понимающего и во многом сочувствующего ему.

ЧЕРНОВИК ПИСЬМА ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА ГОРЬКОМУ ОТ ФЕВРАЛЯ 1901 г.

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Горький ясно сознавал культурно-общественную ценность в те годы издательства «Парус» и старался как можно крепче связать с ним Брюсова.

«Надеемся, — обращается к Брюсову в одном из писем издательство «Парус», — что наша совместная работа Вам еще не надоела и что Вы не откажете помочь нам в этом деле [выпуск «еврейского сборника». — *А. И.*], которому мы придаем большое культурное значение и которому Ваше участие придаст необходимый авторитет».

И, как бы подтверждая лично от себя слова, обращенные к Брюсову издательством, Горький в конце письма от 9 марта того же года говорит Валерию Яковлевичу:

«Боюсь, что это окажется не очень умно, но все-таки — сердечно хочется благодарить вас за добрую вашу помощь «Парусу».

Прошло не больше месяца, и в апреле «Парус» шлет Брюсову, помимо еврейского материала, редактирование которого принял на себя Брюсов, — еще и обширный украинский.

«Не удивляйтесь, Валерий Яковлевич, и простите, что мы, не спросивши Вашего согласия, сразу посылаем материал. Но мы надеемся, что Вы не откажетесь взять на себя редактирование и украинского нашего сборника, и вообще поможете нам довести до конца всю серию наших сборников, работу — значение которой Вы, разумеется, учитываете не хуже нас;—без Вашего же участия, говорю прямо, нам с этой работой справиться невозможно».

Горький — в курсе всех дел, порученных «Парусом» Брюсову. Глубоко ценя отношение Валерия Яковлевича к этой работе, он, после того как Брюсов навестил его в Петрограде, просит передать Брюсову:

«Алексей Максимович очень благодарит Вас за внимание, шлет привет и извиняется, что болезнь и присутствие посторонних помешали ему выразить до конца чувства уважения и благодарности, которые он к Вам питает».

---

В конце августа 1916 г. Брюсов серьезно занемог.

В ответ на деловые письма и телеграммы, посылаемые Брюсову издательством «Парус», Иоанна Матвеевна отправила письмо, в котором извещала, что Валерий Яковлевич болен, находится в лечебнице и положение его здоровья внушает явную тревогу.

Письмо это в издательстве не было получено, и только 3 октября, из письма самого Брюсова от 16 сентября издательству стали известны действительные причины молчания Валерия Яковлевича.

«Очень извиняюсь, что ничего не зная о Вашем нездоровье — письмо Вашей супруги мы не получали) и относя задержку в ответе за счет почтовых и иных недоразумений,— мы беспокоили Вас письмами и телеграммами»,— писали Брюсову из издательства.

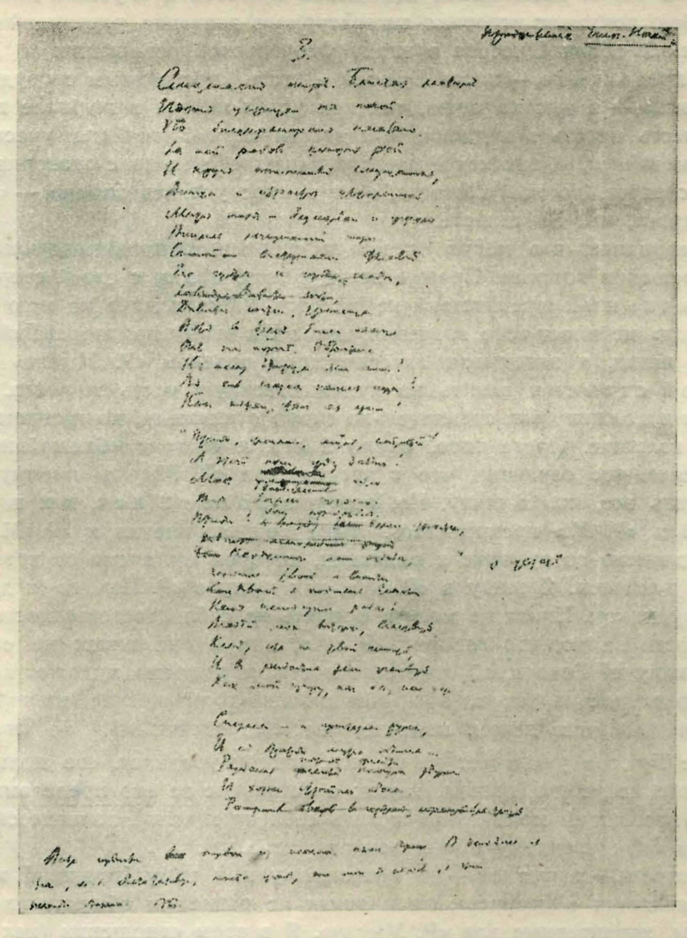
«Будем надеяться, что Вашим болезням и нашим беспокойствам — пришел конец, что все пойдет хорошо и мы наверстаем упущенное. И пожалуйста, не надо говорить никаких слов о «желательности» Вашего дальнейшего сотрудничества в «Парусе»! Я не могу Вам сказать, в какой степени для нас ценно и дорого ваше участие в нашем деле и как мы благодарны Вам за Ваше товарищеское, доброе отношение к нашим затеям. Думаю, что год совместной работы укрепил, а не расстроил наш случайный союз и что не внешним обстоятельствам, вроде болезни — нарушить нашу работу».

Переходя к планам совместной работы, издательство сообщает, что не только не мыслится без Брюсова дальнейшая работа в «Парусе», но желательно было бы расширить ее рамки и дальше, за пределы издательства в «Летопись».

«Нам было бы очень желательно, — пишут Брюсову из редакции «Летописи»,—иметь Вас постоянным сотрудником журнала и не только в качестве поэта, но и литературного критика. До сих пор от более близких отношений

с Вами на этой почве нас удерживала — чтобы быть вполне откровенным — Ваша близость к «Русской Мысли» — журналу, с которым мы находимся в коренном принципиальном несогласии,— конечно, это обстоятельство остается, повидимому, в силе и по сие время, — но тем не менее год совместной с Вами работы дал нам смелость думать, что и у «Летописи» найдется с Вами не мало общего, особенно в области литературы и критики, и что союз наш в этой области был бы возможен и плодотворен».

Мы знаем, какое действенное участие принимал Горький во всех начинаниях «Паруса», знаем, откуда идут нити этих начинаний, их политическая устремленность. Поэтому раскрытие сущности связи Брюсова с «Парусом», хотя бы и косвенными путями, через переписку не самого Горького с Брюсовым, а Брюсова с издательством, считаем необходимым в целях получения ценного историко-литературного и историко-общественного материала.



СТРАНИЦА РУКОПИСИ ПОЭМЫ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ»

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

В свете современного отношения к Брюсову — поэту, историку, ученому, критику, литературоведу, к Брюсову-общественнику и, наконец, Брюсову-коммунисту, совершенно необходимы все материалы, которые помогают уяснить эту многогранную и колоритную фигуру.

Предложение стать постоянным сотрудником «Летописи» было для Брюсова,

по собственному признанию, «лестным», но в то же время и «неожиданным». Брюсов ответил на это предложение пространным письмом, говоря, что редакция «добрым своим приглашением» вызвала его «на целый «цикл» соображений и побудила к цепи разных предположений», которых лично он был чужд. «Если,— писал Брюсов,—Вы позволите мне принять à la lettre Ваше выражение: «нам («Летописи») было бы очень желательно иметь Вас постоянным сотрудником...», может быть мои соображения и предположения и не покажутся Вам лишними».

Письмо в части, касающейся отношения Брюсова к «Русской Мысли», представляет собою документ историко-литературного значения, рисующий общественно-политический облик Брюсова в эпоху Февральской революции.

«Ваше предложение, — писал Брюсов, — стать «постоянным сотрудником» Вашей «Летописи», — я высоко ценю, так как успел многое в журнале полюбить и считаю за честь писать в издании, выходящем «при ближайшем участии» А[лексея] М[аксимовича]. Но, так как Ваше приглашение сделано с оговорками, мне кажется, что следует, до моего ответа, этот вопрос уяснить вполне, — «откровенно и без обиняков», как Вы пишете.

Вы предвидите, что могут оказаться «коренные, принципиальные» препятствия при решении вопроса. Прежде всего скажу, что я, с своей стороны, таких принципиальных препятствий не нахожу. Ваша ссылка на мою «близость» к «Рус. Мысли» не имеет того значения, какое Вы этому придаете. Действительно, 6 лет тому назад, я заведывал литературным отделом «Р. Мысли» и мог до некоторой степени влиять на художественную часть журнала. От такого заведывания я должен был сравнительно скоро отказаться, по причинам, которые вспоминать излишне. После того, около 2 лет, я состоял «ближайшим» сотрудником журнала, что означало, что я предоставил «Р. Мысли» преимущественное право печатать все, что я пишу. Но, вот уже более 2 лет, как и такая связь между мной и «Р. М.» прекратилась. Ныне мои отношения к «Р. М.» только— отношения давнего сотрудника к редакции, которой он, время от времени, предлагает свои рукописи. Я пишу в «Р. М.», как пишу в «Р. Ведом.» и др. изд., где состою сотрудником. Никак не могу я принять на себя ответственность или часть ответственности за то, что говорит «Р. М.», как и она никак не ответственна за то, что пишу я. Говоря об ответственности, я разумею художественно-критическое направление журнала, ибо общественно-политические взгляды «Р. М.» всегда были для меня делом, конечно, не «безразличным», но посторонним».

Дальше Брюсов указывает на то, что, как он убедился, его прямое и главное дело — это искусство, поэзия, наука; а остальное за его пределами, и что он не может в настоящий момент причислить себя ни к какой политической партии, ни к какому определенному общественному течению.

«В частности,— пишет он,— не принадлежу и к тому [течению] коего представителем является «Летопись», но и никак не разделяю общественно-политические взгляды, характерные для «Р. Мысли». Я в этом отношении (как во многих др.) — «сам по себе», per se, как говорит Данте.

Итак, ни в моей внешней связи с «Р. М.», ни в моих «внутренних» отношениях к ней я лично «принципиальных препятствий» не вижу. Скорее могут они быть со стороны «Летописи», которая естественно может желать, чтобы ее сотрудники примыкали активно к ее общественному credo. Сознаюсь, я до сих пор так и думал, почему Ваше предложение явилось для меня неожиданным. Но полагаю, что мои взгляды были Вам, в общих чертах, известны, так что, обращаясь ко мне, Вы предрешили этот вопрос. (Если нет, поверьте, я ни на минуту не почту себя в праве сетовать на Вас и буду считать наши переговоры как бы не бывшими)».

Ответ Брюсова был принят «Летописью», как согласие Валерия Яковлевича стать постоянным сотрудником журнала.

«С нетерпением ждем Ваших статей, — писала редакция. — Конечно, будучи

эгоистами своего дела, а можно ли вести дело иначе, — мы будем ревновать Вас к другим изданиям, но об этом, разумеется, говорить еще рано.

Если у Вас имеются готовые статьи — пришлите их как можно скорее, если нет готовых, сообщите, когда, примерно, можно их ожидать».

---

Осенью 1916 г. появился в свет сборник «Поэзия Армении», — с древнейших времен до наших дней, — под редакцией, со вступительным очерком и примечаниями Валерия Брюсова (издание Московского армянского комитета).

ЧЕРНОВАЯ ЗАПИСЬ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА: ВЫЧИСЛЕНИЕ РАССТОЯНИЯ ОТ МАРСА ДО ЗЕМЛИ, 1922 — 1923 гг.

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Появление этой книги было большим литературным событием. «Ваш великолепный «Армянский сборник» — возбудил... чувство зависти и желание добиться такой же художественной высоты в наших сборниках», — писали Брюсову из издательства «Парус» в ноябре 1916 г.

В это же время в издательстве «Парус», по инициативе Брюсова, возникает мысль об издании Собрания сочинений Верхарна.

«Вы пишете, что всецело заняты Верхарном. — Мы — тоже. У нас мысли о Верхарне выливаются в намерение издать полное собрание его сочинений. Но, разумеется, мы не мыслим этой работы без Вашего наиблежайшего участия.

А отсюда — просьба к Вам — высказаться, как Вы на этот счет думаете, возможно, нужно ли это сделать и согласитесь ли Вы взять на себя редакцию всего издания?» — писало Брюсову издательство 1 декабря 1916 года.

Брюсов сейчас же шлет проект издания в двух вариантах, и издательство останавливается на более полном — восьмитомном издании, а в то же время запрашивает у Брюсова более подробные доводы и в пользу шеститомного издания.

Одновременно с этим у издательства возникает мысль выпускать, начиная с 1917 г., периодические сборники, посвященные текущей художественной литературе, как русской, так и иностранной. Брюсов приглашается в это дело, которое «организуется при ближайшем участии и руководстве М. Горького».

Связь Брюсова с издательством становится все ближе и крепнет с каждым днем. Крепнет и непосредственная общественно-литературная связь Брюсова с самим Горьким. В январе Горький, от себя лично и по поручению комитета «Русского общества изучения жизни евреев», обращается с просьбой к Брюсову взять на себя организацию по созданию ряда книжек на темы библейских романов и легенд.

«У Вас широкое знакомство с литературной молодежью, — писал Горький, — раздайте им, по вашему выбору, темы, проредактируйте их труды и давайте нам...

Я вас очень прошу взяться за это дело! З. И. Гржебин рассказал мне о прекрасном и трогательном отношении вашем к «Парусу» и хотя я и прежде не сомневался в этом, знал и чувствовал это, — а все же еще раз обрадовали вы меня!

Очень хочется работать с вами много и долго, и — это не комплимент, поверьте! — я не знаю в русской литературе более деятельного чем вы. Превосходный вы работник!» [20].

Горький пристально следит за творческой работой Брюсова. Его добрые отзывы об этой работе — не комплименты: Горький слишком хорошо знал, высоко ценил Брюсова и никогда в отношениях к нему не допускал никакой притворности, да этого и вообще не было в натуре Горького.

Когда же приходилось Горькому судить о поэтическом творчестве Брюсова, Горький в своих высказываниях всегда как-то особенно подчеркивал основательные знания Брюсова в этой области и всегда с необычайной скромностью касался этих вопросов, считая себя в них профаном.

«Прочитал «Египетские ночи». Если вам интересно мнение профана в поэзии — эта вещь мне страшно понравилась! Читал и радостно улыбался. Вы — смелый и вы — поэт божией милостию, что бы не говорили и не писали люди «умственные» [21].

---

Конец февраля ознаменовался огромным событием — совершился февральский переворот. В марте Брюсов получает от издательства «Парус» еще новое предложение — участвовать в газете «Новая Жизнь», которая должна была выходить в свет с конца марта под редакцией М. Горького.

Издательство просило всяческого участия Брюсова в этой большой литературно-политической газете социал-демократической платформы и предоставляло ему «самое широкое участие в отделе литературной и поэтической критики». «Само собой разумеется, что мы ждем от Вас также и Ваших стихов и Вашей прозы. Особенно ценно получить от Вас стихи на тему современных событий, они бы так украсили первые номера газеты и «Летописи».

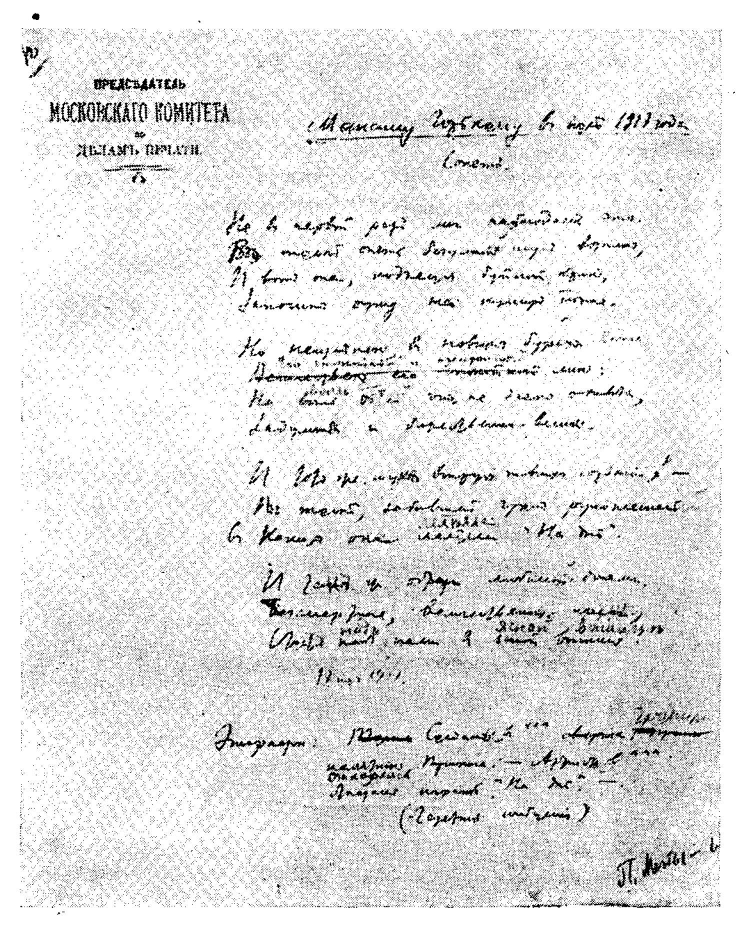
Не получая долго ответа Брюсова на это предложение, редакция «Летописи» 6 апреля снова пишет ему:

«Год совместных усилий породил в нас надежду, что нас связывает с Вами не только формальное, внешнее, но и нечто внутренне-душевное, не только литературное сотрудничество — но и сердечное, — человеческая симпатия. Так, по крайней мере, думаем все мы — люди из «Паруса». И если Вы телеграфируете

о том, что готовы пойти во всякое дело, затеваемое нами, то можно на это ответить, что мы ни в одно дело не пойдем, не пригласив Вас с собою».

В частности, вопрос опять касался участия Брюсова в газете «Новая Жизнь», которая, не выпущенная в марте, тогда предполагалась к выходу во второй половине апреля.

«Итак, поприще нашей совместной работы, как видите, расширяется с каждым днем, а чтобы осилить эту работу, надо встать теснее, дружнее, рука об руку...».


ПРЕДСѢДАТЕЛЬ
МОСКОВСКАГО КОМИТЕТА
по
ДѢЛАМЪ ПЕЧАТИ

Максиму Горькому в июле 1917 года.
Сонет.

**АВТОГРАФ СОНЕТА ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «МАКСИМУ ГОРЬКОМУ В ИЮЛЕ 1917 г.»**

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Только 25 апреля Брюсов, в то время всецело поглощенный планами об издании «Парусом» собрания своих сочинений в десяти томах (затеянного вновь после «катастрофы» с изданием «Сирина»), отвечает на предложение об участии в «Новой Жизни»: «...Наконец,—«Новая Жизнь»... Может быть, мое откровенное признание покажется не безразличным для редакции «Новой Жизни». Такие боевые органы должны собирать сотрудников-единомышленников, а я не вижу, что мог бы я дать газете в ее духе. Кажется, и посланные мною стихи и те, которые остались у меня в запасе, внесут на столбцы газеты диссонанс. Отдела же литературного в газете пока нет, и чем я могу быть ей полезен, я пока не знаю...».

В том же письме Брюсов пишет, что он «и фактически и мысленно связал,

во многом, свою жизнь и судьбу с «Парусом» и «Летописью». Мне поэтому крайне необходимо и установить точно свои к ним отношения и сохранить с Вами постоянную связь».

В ответ на сомнения Брюсова, высказанные в этом письме, а также и в письме при отсылке материалов, редакция «Паруса» настойчиво повторяла, что для «Новой Жизни» сотрудничество Брюсова больше чем желательно, оно необходимо. «Пока мы получили всего лишь несколько стихотворений, из них наиболее подходящее для газеты бесспорно «Тридцатый месяц». Ваше желание не печатать это прекрасное стихотворение глубоко нас огорчило, а Ваши опасения кажутся неубедительными. Очень важно, чтобы именно Вы сказали то, что сказано в «Тридцатом месяце», и сказано так, как еще до сих пор никому не удавалось в поэзии.

*Поэтому мы очень просим Вас разрешить нам напечатать стихотворение* за Вашей подписью».

И под стихотворением, клеймящим империализм и империалистическую войну, стихотворением, в котором гневно звучали строфы:

Тридцатый месяц, Смерть и Голод,
Бредя, стучат у всех дверей:
Клеймят, кто стар, клеймят, кто молод,
Детей в объятьях матерей!

Тридцатый месяц, бог Европы,
Свободный Труд — порабощен:
Он роет для войны окопы,
Для смерти льет снаряды он!

. . . . . . . . . . . . . .

О, горе! Будет! Будет! Будет!
Мы хаос развязали. Кто ж
Решеньем роковым рассудит
Весь этот ужас, эту ложь?

Пора отвергнуть призрак мнимый,
Понять, что подменили цель...

под этим стихотворением была напечатана полностью подпись — «Валерий Брюсов»...

---

Горький не скрывал своей близости к большевикам на страницах редактируемой им газеты «Новая Жизнь» и смело высказывал свое положительное отношение к «пораженчеству». Это вызвало бешеный вой буржуазной печати. И в разгар разъяренной травли Горького Брюсов, в июле 1917 г., пишет ему:

МАКСИМУ ГОРЬКОМУ В ИЮЛЕ 1917 ГОДА

В *** громили памятник Пушкина;
в *** артисты отказались играть «На дне».
*(Газетное сообщение 1917 г.)*

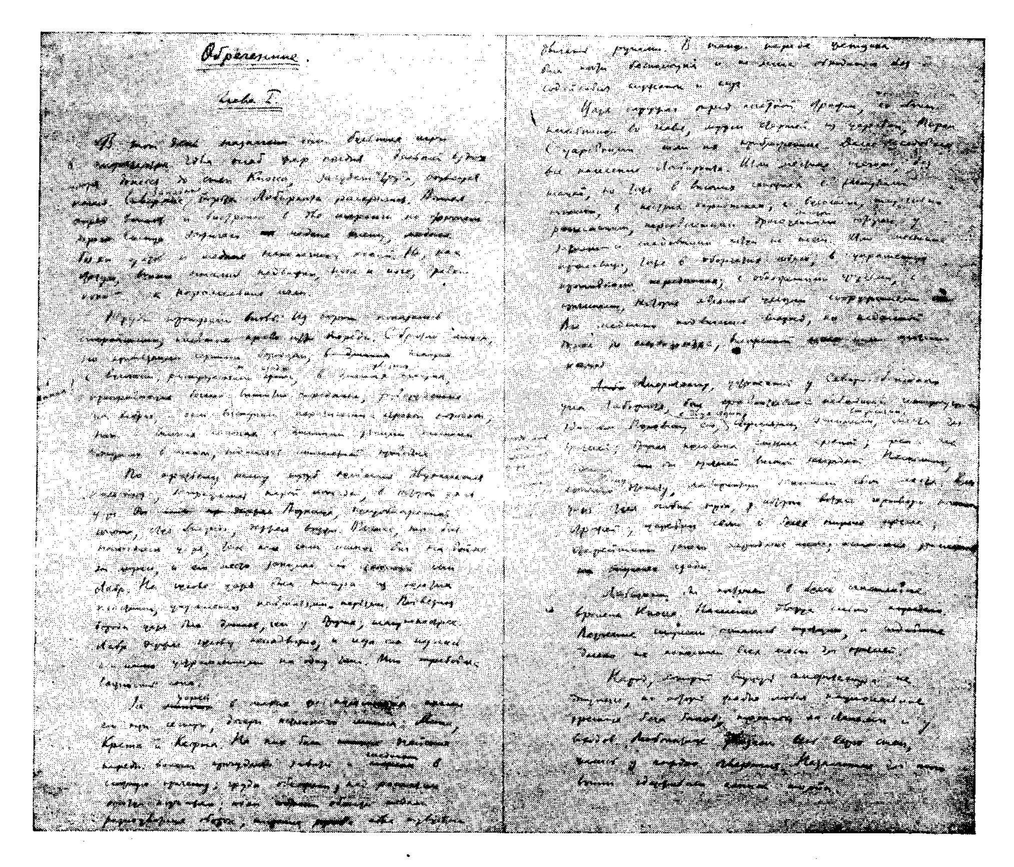
Не в первый раз мы наблюдаем это:
В толпе опять безумный шум возник,
И вот она, подъемля буйный крик,
Заносит руку на кумир поэта.

Но неизменен в новых бурях света
Его спокойный и прекрасный лик:
На вопль детей он не дает ответа,
Задумчив и божественно велик.

И тот же шум вокруг твоих созданий,—
В толпе, забывшей гром рукоплесканий,
С каким она лелеяла «На дне».

И только образы любимой драмы,
Бессмертные, величественно-прямы,
Стоят над нами в ясной вышине [22].

Сонет был послан Горькому. Горький отвечал Брюсову:


Обреченные.

Глава I.

ПЕРВЫЕ ДВЕ СТРАНИЦЫ РУКОПИСИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «ОБРЕЧЕННЫЕ»

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Вы очень тронули меня за сердце, Валерий Яковлевич,—редко случалось, чтоб я был так глубоко взволнован, как взволновало меня ваше дружеское письмо и милый ваш сонет.

Спасибо вам. Вы — первый литератор, почтивший меня выражением сочувствия и, — совершенно искренно говорю вам, — я хотел бы, чтоб вы остались и единственным. Не сумею объяснить вам почему мне хочется, чтоб было так, но — вы можете верить—я горжусь, что именно *Вы* прислали мне славное письмо. Мы с вами редко встречались, вы мало знаете меня и мы, вероятно, далеки друг другу по духу нашему, по разнообразию и противоречию интересов, стремлений.

Тем лучше. — Вы поймете это, — тем ценнее для меня ваше письмо. Спасибо.

Давно и пристально слежу я за вашей подвижнической жизнью, за вашей

культурной работой и я всегда говорю о вас: это самый культурный писатель на Руси! Лучшей похвалы не знаю; это — искренно.

Будьте здоровы, Валерий Яковлевич, и всего доброго!

А. Пешков [23].

---

Месяца за три до этой переписки Брюсов был назначен комиссаром по регистрации печати.

«Товарищи избрали меня Председателем этого Комиссариата и я целые дни возился с архивами цензуры и с бывшими цензорами, — народом, кстати сказать, весьма беспокойным...», — сообщал Брюсов в письме в редакцию «Летописи» от 25 апреля.

Таким образом, Брюсов опять приобщился к организационно-общественной работе, с которой он, несмотря на свои признания, что не призван к ней, постоянно был связан.

Эта новая работа отнимала у Брюсова много времени, но, тем не менее, необычайная способность быстро работать позволяла Брюсову осуществлять и свои творческие замыслы.

Однако, на ряду с этим, уже остро вставал вопрос о том, где печатать эти произведения.

В связи с политическими событиями и общей разрухой в стране, все более и более затруднительной становилась деятельность издательства «Парус».

В декабре 1917 г. стало очевидным, что «Летопись» должна закончить свое существование, о чем и Брюсов и издательство икренно скорбели: «Много положено в нее [в «Летопись»] сил и надежд, — но делать нечего, продолжать ее нет возможности».

Взамен журнала было предположено выпускать литературные альманахи, в которых, конечно, было предложено Брюсову принять участие.

Газета «Новая Жизнь» еще продолжала выходить, и редакция попрежнему просила Брюсова давать в нее, кроме стихов, и литературно-критические очерки, весьма необходимые для газеты.

Горький за последнее время часто прихварывал, но никогда не упускал случая послать Брюсову привет.

В марте 1918 г. кончила свое существование и «Новая Жизнь», а во второй половине того же года Горький учреждает при Комиссариате народного просвещения издательство «Всемирная литература».

Издательство имело в виду, главным образом, новый круг читателей, которому надо дать по возможности л у ч ш и е, хотя бы и общеизвестные, произведения иностранных авторов, с таким расчетом, чтобы впоследствии составилась библиотека классиков, пригодная не только для чтения, но и как руководство для изучения литературы в учебных заведениях.

И Брюсов в первую очередь был привлечен к этой работе.

Редакция надеялась, что, несмотря на перегруженность работой, он все-таки найдет возможным уделить должное внимание этому новому культурно-полезному делу.

В 1921 г. Горький, по настоянию Ленина, выехал за границу. Проездом, в Москве, он посетил Брюсова.

«Брюсов, — вспоминает Иоанна Матвеевна, — в эти годы перегруженный общественной, научной и преподавательской работой, находил все же время заниматься и литературой. Можно сказать даже, что его творческой энергии в эти дни не было предела.

Фауст, Энеида, стихи «Девятая Камена», огромная по замыслу книга «Сны Человечества», сборники «Последние мечты», «В такие дни», «Светоч мысли» (Второй венок сонетов), «Опыты», «Наука о стихе», редактирование Пушкина, наконец, сотрудничество в журнале «Печать и Революция» и во многих других

журналах — все это было на протяжении 1917—1921 гг. А рядом с этим — задуманные Брюсовым исторические романы — «Юпитер поверженный», продолжение «Алтаря победы», «Обреченные» и множество других замыслов заставляли Брюсова погружаться в изучение тех эпох, в которые развертывались события этих исторических романов и очерков.

Дело было под вечер. Брюсов, обложенный книгами, занимался в своем большом, в то время плохо отапливаемом кабинете.

Звонок. Прибегает ко мне Анна Осиповна[24] и сообщает, что приехал к нам Горький. Встречаю его в передней. Валерий Яковлевич выходит навстречу из кабинета.

«Извините... я уж так, без предупреждения... Проститься приехал...»—говорит Алексей Максимович, радушно улыбаясь.

Быстро входит в кабинет.

И с какой-то, поразившей меня, молниеносной быстротою, едва окинув взглядом альбомы, разложенные на письменном столе Валерия Яковлевича:

«Кносские древности изучаете, — говорит Алексей Максимович. — Это — я знаю... Я видел все это на месте из последних раскопок... Весьма, весьма замечательные вещи... Там я купил, и дал даже весьма изрядную сумму, — улыбаясь, продолжал Горький, — одну из подлинных статуэток. Вот совсем — как эта, — он указал на один из снимков в альбоме.—Стоит она у меня сейчас на камине в моей петроградской квартире...».

И он начал разговор с Валерием Яковлевичем о кносских древностях, как человек, глубоко знающий этот предмет, как ученый — в буквальном смысле этого слова.

Я была поражена этой речью Горького. Он показался мне каким-то сказочным чародеем.

В разговоре Валерий Яковлевич, между прочим, объяснил Горькому, что задумал повесть «Обреченные», действие которой происходит в эпоху Кносса.

За беседой о литературе мы Алексея Максимовича угощали чаем, тут же, в кабинете, в одном из уголков которого была уставлена гостиная мебель.

Это была последняя встреча Горького с Брюсовым. Кажется, после нее не было между ними и переписки.

Только позднее, по возвращении своем в Москву, Горький ласково принял меня у себя в доме на М.-Никитской и, крепко-крепко пожимая мою руку, повторил мне почти дословно одну из фраз, с которыми обращался так часто к Валерию Яковлевичу:

«Превосходный был работник! культурный был человек он!». И, помолчав немного, прибавил с грустью: «Как жаль, что нет его с нами теперь!»[25].

---

В настоящей работе мы не ставили перед собою задачи охватить историю взаимоотношений Горького и Брюсова во всем их объеме. Оба художника примыкали к противоположным направлениям русской литературы начала нашего века, находившимся в состоянии самого глубокого антагонизма. Пути идейно-творческого развития каждого из них отнюдь не были параллельны и иногда расходились очень резко. Это обстоятельство нашло определенное отражение и в истории их личных связей, стоявших здесь в центре нашего внимания. Но характерно, что при всей глубине этих расхождений Брюсов, в конце концов, приходит к Горькому, оказывается по одну сторону баррикад с ним, отдает все свои силы и свою неиссякаемую энергию на службу делу социализма. Материалы, объединенные в настоящей работе, еще раз, на наш взгляд, показывают, что этот приход не был случайностью, не был результатом мгновенного перерождения, что в литературном поведении Брюсова с самого начала были заложены какие-то элементы, предопределившие тот поворот его писательского пути, которым завершились его многолетние идейные и художественные искания.

# ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Брюсов В., Дневники 1891—1900, изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1927, стр. 91.

[2] Письмо Горького Брюсову, 1917, П.,—«Печать и Революция», 1928, кн. V, стр. 91.

[3] Брюсов В., Дневники 1891—1900, стр. 94.

[4] Бартенев Петр Иванович — издатель «Русского Архива», см. Брюсов В., За моим окном.

[5] Брюсов В., Tertia Vigilia. Книга новых стихов, «Скорпион», М., 1900.

[6] «Литературные заметки. Стихи К. Бальмонта и В. Брюсова», — «Нижегородский Листок», 1900, № 313, от 14 ноября.

[7] Письмо Брюсова Горькому; публикуется впервые с черновика, хранящегося в архиве Брюсова. Даты нет.

[8] Письмо Горького Брюсову, 1900, — «Печ. и Рев.», 1928, кн. V, стр. 55.

[9] Письмо Горького Брюсову, 1901,— там же, стр. 56.

[10] Письмо Горького Брюсову, 1901,— там же, стр. 56—57.

[11] Письмо Брюсова Горькому, 1901; публикуется с черновика, хранящегося в архиве Брюсова.

[12] Груздев И. А., Максим Горький, Л., 1925.

[13] Из «Воспоминаний И. М. Брюсовой»; публикуется впервые.

[14] Письмо Горького Брюсову, 1908,— «Печ. и Рев.», 1928, кн. V, стр. 57.

[15] Брюсов В., Дневники, стр. 136.

[16] Из «Воспоминаний И. М. Брюсовой»; публикуется впервые.

[17] Письмо Горького Брюсову, 1915, — «Печ. и Рев.», 1928, кн. V, стр. 57.

[18] Письмо Горького Брюсову, — там же, стр. 58.

[19] Письмо Горького Брюсову 23 января 1916 г., там же, стр. 58 — 59.

[20] Письмо Горького Брюсову 23 февраля 1917 г., — «Печ. и Рев.», 1928, кн. V, стр. 60.

[21] Там же.

[22] Сонет Горькому напечатан — Валерий Брюсов, Последние мечты, 1918.

[23] Письмо Горького Брюсову, 1917, — «Печ. и Рев.», 1928, кн. V, стр. 60—61.

[24] Обручникова Анна Осиповна—домашняя работница Брюсовых, живущая у них почти со дня женитьбы Валерия Яковлевича — с 1898 г.

[25] Из «Воспоминаний И. М. Брюсовой»; публикуется впервые.

# БИБЛИОТЕКА ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Сообщение В. Пуришевой

1

Брюсов, эрудит, впитавший в себя все многообразие мировой культуры, естественно, рисуется перед нами на фоне книжных полок. Книги проходят красной нитью в творчестве и жизни поэта. Книгам он посвящает восторженные стихотворения (например, стихотворение «Книга» в сборнике «Меа», 1922—1924), книгам он поверяет свои затаенные думы. Изображая в стихотворении «Груз» (книга «Миг», 1920—1921) тяжелый груз жизненного опыта, он начинает перечень составных его звеньев с книг.

В стихотворении «Терцины к спискам книг» (из книги «Urbi et Orbi») Брюсов в ярких строфах повествует о «таинствах» книголюбия; в стихотворении «Библиотеки» (из книги «Последние мечты», 1917—1919) слагает торжественный гимн властной силе книгохранилищ, как факел, освещающих мглу веков («Власть, времени сильней, затаена — В рядах страниц, на полках библиотек — ...В былых столетьях чей-то ум зажег — Сверканье, и оно доныне светит.— Во мгле, куда суд жизни не достиг, — Где тени лжи извилисты и зыбки, — Там дротик мстительный бессмертных книг, — Веками изощрен, бьет без ошибки»). С ранних лет Брюсов заботливо составляет свою библиотеку, которая вскоре становится неотъемлемой частью его творческой жизни, превращаясь в богатейшее собрание книг по всевозможным отраслям знания.

Критик А. Измайлов, посетивший В. Я. Брюсова в 1910 г., так описывает библиотеку поэта:

«...Библиотека в его кабинете, но опять совсем не похожая на библиотеки типично московских любителей... След действительно работающего человека лежит на этой библиотеке. Иной языковед мог бы позавидовать Брюсову в знании языков. В этой библиотеке — и французские, и немецкие, и английские, и итальянские, и испанские, и чешские, и латинские, и греческие книги. Эти полки — как бы отражение разных полос увлечений хозяина. Вот целый шкаф французских поэтов от Вольтера до Верхарна. Вот англичане и полоса влечений к Шекспиру, Байрону, Шелли, Уайльду. Вот полки, посвященные оккультным наукам... «Через все надо пройти»,— и Брюсов, отдавший дань этой области, не потерял к ней интереса и посейчас. Отсвет занятий его в этой сфере определенно лежит на романе «Огненный ангел...». «Особые полки заняты римской литературой в подлинниках.— Это мое постоянное и даже теперешнее увлечение, говорит Брюсов...» «У Валерия Брюсова», «Биржевые Ведомости», 1910 г., 23—24 марта. Цитируется по книге: (Н. С. Ашукин, Валерий Брюсов. М., 1929, стр. 263).

В своих дневниках Брюсов не устает отмечать покупку книг, по тем или иным причинам привлекавших внимание поэта. «В воскресение купил я на Сухаревке несколько книг и среди них «Материалы» Анненкова». «Давно книга не производила на меня такого впечатления»,— записывает он 17 февраля 1897 г. в дневник (неопубликованная часть). Подобных примеров можно было бы привести большое количество. Брюсов с увлечением собирал свою библиотеку, не жалея на нее денег. Он не пропускал ни одного вербного базара, всегда проходил по Сухаревскому рынку, скупая там старинные книги, рукописи и альбомы со

стихами. Путешествуя по Европе, он не уставал посещать книжные магазины и базары, завязывая тесные сношения с солидными книгопродавцами.

«...Сколько я помню, — сообщает И. М. Брюсова, — книги покупались Валерием Яковлевичем всю жизнь. Открытый счет в книжных магазинах у Ланга Вольфа, Готье, Дейбнера, Гирземана в Лейпциге позволял выписывать и покупать необходимую книгу во всякое время. Кроме того, книги приобретались у букинистов «на вербе», «на Сухаревке» по воскресеньям и т. п. Покупались книги, большей частью нужные в данный момент, но покупались и просто, как «интересные», и такие, которые когда-нибудь «могут пригодиться». Так образовалась библиотека; иногда в ней производилась «чистка», первыми изгонялись «глупые романы», чтобы не занимали места. («Романы» покупались случайно, беллетристика большей частью бралась из библиотеки). Два раза в жизни я приглашала букинистов и продавала «хлам» — книжный балласт, который предварительно был заключен на годы в чулан (в доме на Цветном) и в ванную (на Мещанской). Однажды В. Я. решительно подверг остракизму мелкие сборники стихов начинающих поэтов, а через несколько лет, увидев их случайно в ванной, рассердился: «Мне они очень нужны, я буду о них писать». Конечно, В. Я. не поверил моим уверениям, что сосланы они были по его же распоряжению. Поэты были водворены на места» (Из неизданных воспоминаний. См. Н. Ашукин. Валерий Брюсов. М. 1929, стр. 265).

При этом Брюсов всегда уделял много внимания внешнему виду книги, ее сохранности, заботился о переплетах, отнюдь не увлекаясь, однако, кричащей роскошью внешнего оформления. До революции по воскресным дням на дом к Брюсову регулярно являлся переплетчик, и поэт подолгу обсуждал с ним вопросы, связанные с переплетом книг. Почти вся библиотека В. Я. переплетена в однотипные переплеты с характерным золотым тиснением на корешках, при чем нередко печаталось заглавие, а не автор (как обычно). Отметим также, что В. Я. не любил давать своих книг на сторону и часто отказывал, поручая своей жене Иоанне Матвеевне сказать просителю, что книга у него занята.

Кроме покупок, библиотека поэта пополнялась дарственными экземплярами. В итоге создалась замечательная библиотека, мимо которой не может пройти ни один исследователь, углубленно занимающийся изучением жизни и творчества поэта. Библиотека Брюсова ярко отражает его многосторонность и культурный универсализм, следы пройденных им многообразных путей и перепутий.

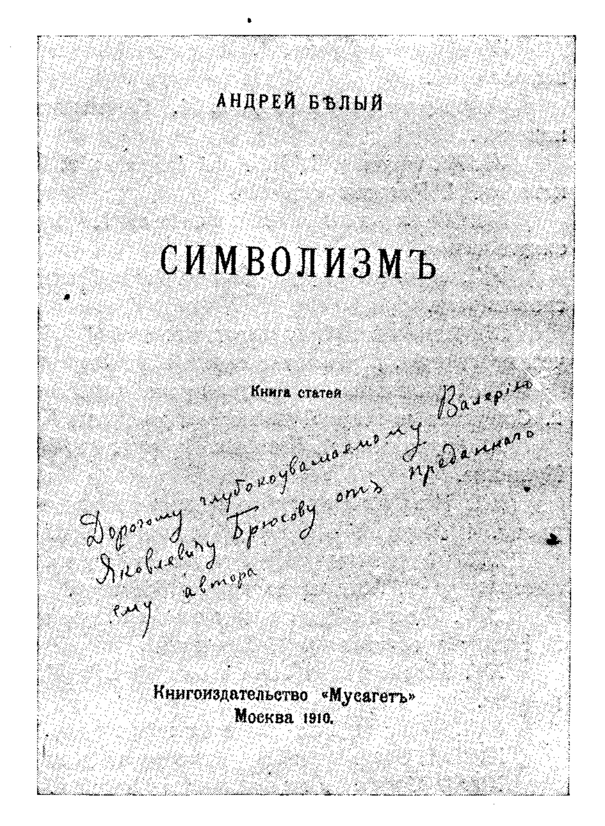
Нижеследующие заметки ставят своей целью дать хотя бы краткие сведения о библиотеке Брюсова.

## 2

Книги своей библиотеки Брюсов располагал по системе, им самим выработанной. В заметке, обнаруженной в одной из книг библиотеки Брюсова, он писал: «Насколько для большой библиотеки необходимо подразделение по отделам, соответствующим научному строго-логическому подразделению всех отраслей знания и литературы, настолько для маленькой частной библиотеки такая система неуместна. Большие библиотеки — научные, правительственные, публичные библиотеки столиц, университетские и т. п. как к своему пределу стремятся внести в каталог все существующие книги, и пополнение какого-либо отдела дается в их рассмотрении как временное. Напротив, частные библиотеки имеют свои собственные задания и известные отделы в них с необходимостью даны или отсутствуют или пополняются случайными изданиями. Поэтому для частных библиотек предпочтительней деление на отделы не с одной, а с нескольких точек зрения. Так, например, в библиотеках исторических сочинения исторической литературы и доисторической обнимают несколько отделов, тогда как прочая вся литература может быть заключена в одном отделе. Считался с этим и я, собирая книги преимущественно по литературе, распределял главнейшее на несколько отделов, называя, например, отдел для книг, относящихся к Пушкину,

КНИГА АНДРЕЯ БЕЛОГО «СИМВОЛИЗМ» С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ

Собрание И. М. Брюсовой, Москва




но очень возможно записать в один отдел все естествознание, выделив (однако) в особую рубрику математику (которая записывается библиотекарем специально). Вторую особенность для расстановки составляет отсутствие разделения сочинений по языкам. Читая безразлично на нескольких языках, я не видел надобности разделять сочинения, тесно между собой связанные по содержанию, на основании тех внешних признаков, как язык, на каком они написаны. Соответственно с этим переводы непосредственно следуют за оригиналами того же автора. Для удобства справок в важнейших случаях после сочинения одного писателя или по какому-либо вопросу указаны и книги, относящиеся к тому же из других отделов. Если при этом сделать через указан. отд. (римские цифры) подотдел (латинские буквы) и книги (№), занумерование всех книг под порядковыми №№ казалось мне неудобным в виду жизненности моей библиотеки, пополняющейся новыми сочинениями».

С приведенными высказываниями В. Я. Брюсова тесно связаны его рукописные наброски, озаглавленные «Отделы моей библиотеки», сохранившиеся в трех вариантах. Два варианта, более ранние, написаны карандашом и испещрены многочисленными исправлениями. Третий вариант, окончательный, написан чернилами и почти вовсе лишен исправлений. По свидетельству И. М. Брюсовой, рукопись может быть датирована 1918—1919 гг. Наброски представляют собой опыт библиотечной классификации наук, не лишенный и в настоящее время известного теоретического интереса.

Рукопись, написанная чернилами, содержит следующее:

I. Языкознание. Словари. Грамматика.

II. Энциклопедии. 1. Энциклопедические словари. 2. Специальные словари. 3. Справочники.

III. Богословие. 1. Святое писание. Церковные книги. 2. Библейская история. История церкви.

IV. Философия. 1. История философии. 2. Сочинения философов (и по психологии).

V. Юриспруденция. 1. Сочинения теоретические. 2. Собрания узаконений.

VI. История. 1. История Востока. 2. История Греции и Рима. 3. Всеобщая история. 4. Русская история.

VII. Оккультные знания. 1. История оккультизма. 2. Трактаты по оккультизму.

VIII. Литература (вообще). 1. История литературы всеобщей. 2. Теория словесности.

IX. Античная литература. 1. История античных литератур. 2. Греческие авторы. 3. Римские авторы. 4. Переводы античных авторов.

X. Русская литература (вообще). 1. История русской литературы. 2. Собрание сочинений писателей до конца XIX в.: а) проза; 3. То же: б) поэзия.

XI. Пушкин. 1. Книги о Пушкине. 2. Издания сочинений Пушкина. 3. Эпоха Пушкина.

XII. Новая русская литература. 1. Поэты. 2. Прозаики. 3. Футуристы. 4. *Валерий Брюсов: а) сочинения. 5. Валерий Брюсов: б) работы об нем.*

XIII. Французская литература (вообще). 1. История французской литературы. 2. Авторы до конца XIX века.

XIV. Новая французская литература. 1. Критика и библиография. 2. Издания сочинений. 3. Переводы.

XV. Немецкая литература. 1. История литературы. 2. Авторы. 3. Переводы.

XVI. Английская литература. 1. Английские книги. 2. Переводы.

XVII. Итальянская литература. 1. Итальянские книги. 2. Переводы.

XVIII. Славянская литература. 1. Польша. Сочинения и переводы. 2. Чехия. 3. Другие.

XIX. Армянская литература. 1: История литературы. 2. Сочинения, оригиналы и переводы.

XX. Другие литературы. 1. Испанская, шведская, голландская и др. книги и переводы с этих языков. 2. Восточная литература, книги на вост. яз. и переводы с них.

XXI. Искусство. 1. История искусств. 2. Эстетика. 3. Художественные издания.

XXII. Математика. 1. История математики. 2. Сочинения по математике и учебники.

XXIII. Естествознание. 1. Астрономия. 2. Физика и химия. 3. География. Атласы. 4. Прочие естественно-научные дисциплины.

XXIV. Повременные издания. 1. Журналы и газеты: а) русские 2. Журналы и газеты: б) иностранные. 3. Альманахи: а) русские. 4. Альманахи: б) иностранные.

От третьего варианта рукописи «Отделы моей библиотеки» вышеупомянутые подготовительные варианты отличаются, главным образом, тем, что в них отсутствуют отделы *V* (юриспруденция) и *VIII* (литературоведение). Помимо того, по рукописям видно, какое большое внимание уделял В. Я. библиотечной классификации наук, с какой тщательностью и вдумчивостью стремился он систематизировать свои книжные фонды, внося в это дело свойственную ему точность и стремление к теоретическим обобщениям. Интересно отметить, что, когда В. Я. было 25—27 лет, он составляет обстоятельную опись своей библиотеки, набрасывая при этом краткую схему библиотечной классификации. Сохранились три тетрадки: первая — «Список моих книг к осени 1898 г. Валерий Брюсов» — на 31 страницах. На первой странице списка карандашом вперемежку с чернилами набросано:

1. Богословие. 2. Созерцание (философия). 3. Стихотворцы русские. 4. Стихотворцы иностранные. 5. Повествователи. 6. Наука о словесности (история литературы). 7. Наука о человечестве (история). 8. Древние писатели. 9. Временники (журналы). 10. Словари и учебники. 11. Смесь.

Далее идет описание книг по графам с указанием места издания, года и цены. В конце тетради приложен отдельный лист: «К списку моих книг» — итоги, где каждый отдел подсчитан и оценен, например: стихотвор. русские — 68 названий, 94 тома 53 писателя, цена 95 р. 75 к. Наука о словесности — 34 названия, 34 тома, 31 писатель, цена 48 р. 05 к. и т. д.

«2-й список моих книг. Составлен осенью 1899 г.». Этот список не имеет перечня отделов и содержит только тщательно записанные сведения о книгах на 24 страницах.

Третий и самый пространный — «Список моих книг. Составлен в самом начале 1900 года» — 56 страниц. В начале рукописи помещен перечень отделов:

I. Книги святого писания. II. Богословие и философия. III. Стихи русские. IV. Стихи иностранные. V. Драматургия. VI. Повествователи. VII. Наука о словесности. VIII. История. IX Естественные науки. X. Древние писатели. XI. Словари. XII. Учебники. XIII. Журналы и альманахи. XIV. Смесь. XV. Каталоги. Итоги. Указатель авторов.

В этой тетрадке с еще большей тщательностью дается описание книг, распределенных по детально разработанным графам.

## 3

В настоящее время библиотека Брюсова, в основном сохранившая то построение, которое было ей дано покойным поэтом, насчитывает около 5 000 книг (точнее: 4.783). Из них справочный отдел (словари, грамматики и т. д.) включает 200 томов. Кроме русских энциклопедических изданий, здесь имеются многочисленные грамматики и словари: словари по литературе, географии (Egli. Nomina geographica Lpz., 1893), такие специальные словари, как Glossarium eroticum linguae latinae. P. Pierrugnus, 1908 (нумерованный экземпляр) № 158, и т. п.; словари древних и новых европейских и восточных языков (латинского, греческого, санскрита, персидского, армянского, арабского, японского, шведского и мн. др.).

По оккультным знаниям — 47 томов. Некоторые книги названного отдела являются библиографической редкостью, например, сочинения Агриппы Нестесгеймского в издании XVI в. (По сообщению И. М. Брюсовой, оккультный отдел насчитывал раньше больше томов; значительная часть его была в 1920 г. В. Я. продана.) Книги почти все на иностранных языках; выписывались они обычно В. Я. Брюсовым через лейпцигскую книготорговлю Hirseman'a.

Античный отдел насчитывает 241 книгу, которые почти все были выписаны из-за границы. По литературоведению собрано 330 книг. Особый интерес представляют книги Пушкина и о нем: 224 книги; среди них много редких изданий. Особо должен быть отмечен совершенно исключительный по полноте отдел по эпохе символизма. Этих книг около 1 135. Также очень богато представлена французская литература; здесь выделяется собрание книг по эпохе французского символизма (всего 676 экземпляров). Немецкая литература представлена значительно беднее: всего 93 книги; английская — 129; итальянская — 66; по армянской литературе собрано 80 книг, в том числе книги на армянском языке.

Отдел по истории религий насчитывает 43 книги. Философия (история философии и сочинения философов) представлена 143 книгами. По искусству собрано 220 томов, главным образом, монографии о художниках и книги по истории быта и костюмов. По математике, которой В. Я. занимался всю свою жизнь, собрано 64 книги, из них многие по высшей математике. Насколько большое значение В. Я. придавал математическим знаниям, свидетельствуют, например, такие факты:

проводя в Высшем литературно-художественном институте своего имени вступительные испытания, В. Я. нередко задавал поступающим вопросы из области математики, замечая при этом, что ориентированность в вопросах математики весьма полезна и даже необходима для литературоведа и писателя. В том же институте в часы, свободные по тем или иным причинам от занятий, В. Я. читал студентам лекции по истории математики. В этих лекциях В. Я. успел остановиться на развитии математических знаний у древних китайцев, египтян и арабов.

Науки о природе (химия, зоология, физиология, геология и др.) также интересовали Брюсова, и 47 книг, находящихся в его библиотеке, хранят следы его внимательного чтения. Особое место в библиотеке занимают альманахи русские и иностранные (их 233 экземпляра) и журналы эпохи символизма (320 томов). Других журналов и оттисков 698. Книг по юриспруденции, которым в рукописном наброске «Отделы моей библиотеки» отведено определенное место, не обнаружено. Зато имеется большое количество исторических и географических атласов.

## 4

Брюсов любил читать книги с карандашом в руках и на полях книги делать многочисленные, самые разнообразные пометки. Иногда это — подчеркивания, знаки вопроса, восклицания и т. п., иногда связные критические этюды, весьма любопытно дополняющие или даже корректирующие печатные выступления В. Я. по данному вопросу; иногда это — хронологические таблицы, уточнения, добавления, поправки, стихотворные экспромты, переводы и мн. др. В целом маргиналии (пометки на полях книги) Брюсова представляют большой интерес для изучения творчества поэта. Нельзя, однако, не отметить, что описание маргиналий Брюсова связано нередко с большими трудностями. Пометки В. Я. не всегда разборчивы, а иногда они столь пространны, что описание их становится делом весьма сложным. Так, работая над неосуществившимся «Пушкинским словарем» для Академии наук, Брюсов в такой степени испещрил пометками некоторые книги своего пушкинского отдела, что описание их заняло бы целый том. Как уже отмечалось выше, маргиналии В. Я. весьма многообразны. В энциклопедических словарях он имел обычай подчеркивать имена, даты, события (в статьях Рим, Ассирия, Египет и др.). В грамматики и иностранные словари внесены замечания, вставлены пропущенные слова и выражения (например, в словарь французского языка Редкина вставлено слово «muflier — растение львиный зев» и мн. др.).

По отделу литературоведения особенно богаты маргиналиями книги по стихосложению. Здесь начертаны размеры, даны примеры аллитераций и т. п. В книги по истории литературы в ряде случаев вклеены хронологические таблицы. Например, в книге «Русская поэзия» (под ред. Венгерова, отдел III, СПБ., 1895) к переплету приклеена составленная В. Я. хронологическая таблица жизни и творчества Кантемира, Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова. Иногда на полях Брюсов приводит пространные цитаты из различных поэтов и критиков. Следы пристального изучения хранят книги Державина, Карамзина, Веневитинова, Тютчева, Лермонтова, Баратынского. Особенно богат маргиналиями пушкинский отдел. По пометкам на книгах видно, какую огромную исследовательскую работу производил Брюсов над текстами Пушкина. Многие книги испещрены всевозможными пометками и подчеркиваниями на полях и в тексте. Например, в книгу Лернера «Труды и дни Пушкина. Хронологические таблицы о Пушкине» (М., 1903, «Скорпион») в текст вплетено 78 белых листов, покрытых пометками. Второе издание этой книги также сплошь испещрено пометками, добавлениями, исправлениями. На обороте титульного листа написано: «Общ. недост. День рожд. имен. пасхи и разн. празд. Не сделано попытки хронологического распред. стих. (позж. 1816). Излагая письма, сообщает несущественное». Над стихами Пушкина написаны варианты и стихи. Там же вплетены чистые листы, на которые Брюсовым внесено много пространных замечаний, а также дополнений к датам

биографии Пушкина. Брюсовым особенно тщательно была изучена книга «Пушкин и его современники» (материалы и исследования, вып. IX—X, СПБ., 1910), содержащая библиографическое описание маргиналий Пушкина. Почти каждая помета Пушкина на книгах подчеркнута Брюсовым.

В книгах античного отдела встречаются написанные на полях и неопубликованные переводы Брюсова из римских и греческих поэтов. В книге Горация «Избранные оды» (СПБ., 1889) к окончанию I оды «Maecenas atavis...» к стихам 29—36 написан перевод, который является вариантом девятой строфы стихотворения «К Меценату»:

Но возносит меня мудрых награда плющ
До бессмертных богов; роща прохладная
И воздушные нимф хоры и сатиров
Разлучают с толпой, если Евтерпа мне
Хочет флейту вручить и Полигимния
Не откажется дать Лесбойский барбитон.
А тобой меж певцов признан лирических,
Я главой вознесусь к звездам возвышенной.

К Оде XVI набросан перевод двух строф:

Мира у богов молит, кто в Эгейском
Море полонен, в час, как черный облак
Кроет лик луны и пловцам не блещут
Верные звезды.
Мира — в дни войны яростный фракиец,
Мира — Парфы, те, чья краса — колчан,
Мира молит Гросф, что не купит злато
Пурпур или геммы.

Французское издание Горация хранит большое количество помет В. Я. на латинских текстах. В. Я. нередко пишет на полях свои заметки тоже на латинском языке. Штудируя римских поэтов, Брюсов отмечает примеры звукописи, аллитераций в стихе и пр. (например, против стиха Горация: «Et statuent tumulum et tumulo sollemnia mittent» на полях написано: ttttttttt, m, m, m, m, m, eeeee. Или к стиху «Non patriae validas in viscera vertite viris» — vvvv ttt — rrrr).

По разделу новой западноевропейской литературы наибольшее количество помет хранят книги Данте, Эразма, Гете, Шиллера, Гофмана, Гейне, Гофманстaля, Баумбаха, Шекспира, Байрона, Шелли, Уайльда, Уита, Строба и др. Так, например, в первом томе «The poetical works of lord Byron» (London — New York, 1885) на шмуцтитульном листе набросаны стихи:

Прочь, мирные парки, где, предаваясь печали,
Меж роз отдыхают (насыщенные) люди.
Мне дайте утесы, покрытые снегом
Священный отдых для любви и свободы.
Люблю Каледонии хмурые скалы,
Где молнии блещут, стихает понсар,
Где, пенясь, ревет водопад одичалый,
Суровый и мрачный люблю Лонна-Гар.
Ах, в детские годы здесь часто блуждал я
В небрежном плаще и шотландском берете.

Книги с произведениями самого поэта испещрены вариантами, следами подготовки для переиздания. Так, в книге «Chefs d'oeuvre. Сборник произведений (осень 1894 г., весна 1895 г.)», М., 1895, многие стихи исправлены. Например, в поэме «Осенний день» строфа пятая, напечатанная на стр. 15, исправлена следующим образом:

В безмолвии слова так хороши,
Так сладостны в безлюдном парке ласки,
И так блестят возлюбленные глазки
Осенним днем в осмеянной глуши.

* * *

Пусть смерть кругом: упрямые вороны,
Столбы осин и павший багрянец,
Пусть этот мир, предчувствуя конец,
Едва, едва лишь подавляет стоны.

* * *

Но в наших душах реяла весна,
И ландыши раскрывали венчик белый...
К твоим губам я весь припал, несмелый,
И замерла с улыбкой тишина.

Во втором издании «Chefs d'oeuvre» содержится значительное количество вариантов отдельных стихов и целых стихотворений; например, в стихотворениях «На журчащей Годавери», «Летучая мышь» многие строфы зачеркнуты и переписаны заново. Такой же детальной переработке на полях подверглись книги: «Urbi et Orbi. Стихи 1900—1903 гг.»; «Tertia Vigilia. Книга новых стихов 1897—1900», а также «Французские лирики XIX века», как издания «Пантеона» так и издания «Сирина»; «Эмиль Верхарн. Стихи о современности. Перевод Валерия Брюсова», М., «Скорпион», 1906; «Пути и перепутья», М., «Скорпион», 1908; то же, 1909; «Огненный ангел», М., «Скорпион» 1909; Оскар Уайльд, «Герцогиня Падуанская», М., «Польза», 1911; «Зеркало теней», М., «Скорпион», 1912; «Семь цветов радуги», М., 1916; «Библиография Валерия Брюсова в 1889—1912 гг.», М., 1913; где в книгах вплетены чистые листы, на которых занесено чрезвычайно много добавлений, и «Русские Символисты» (вып. I), где многие стихи переправлены и в измененном виде до сих пор не опубликованы. В книгу «О искусстве» (М., 1899) В. Я. вписывает: «Я переменил бы в своей книге многое: все лейбницевское, все о общении (См. Сев. Цв. 901 г. Истины). Еще больше прибавил бы. Я узнал, что есть не одно искусство, а несколько, а еще вернее, что вовсе нет искусства. Я теперь почти так же осмеиваю слово искусство, как красота. Говорить о искусстве значит предполагать что-то отдельное, особое, субстанциональное. Этого нет. Есть только окаменевшие крики и окристаллизовавшиеся порывы. Чтò застыло и как оно стало кристаллом — разнствует бесконечно. Если мы и дадим одну формулу для всех этих проявлений, она будет так широка, что обоймет весь мир, и совершенно пуста, п. ч. будет основана на внешнем признаке. Бывает искусство мертвое и живое. Я не могу первому отказать в праве называться искусством, хотя и знаю, что его создания трупы. Это то, что прежде называлось искусством для искусства. Это Ап. Майков, Эредиа, Тургенев, Овидий, Грильпарцер и сотни «маститых» всех времен и стран. Живое искусство всегда «бродит в безднах», всегда касается тайны, ибо тайна — его душа, оживляющее ее начало; оно всегда философично, мистично, религиозно, если понимать посл[еднее] слово широко. Это искусство и Пушкина, и Достоевского, и моего Верхарна, и всемирного Гете. Но есть еще третье искусство, полуживое так ска[зать]. Я боюсь продолжать, чтобы не написать трактата. А что больше всего я переменил бы в своей книге — это язык и метод: сухой, кастрированный язык, фразы, как бабочки насаженные на булавки, и метод гнусный, рассудочный, рационалистический, ничего не доказывающ[ий], но всем распоряжающийся, как отряд жандармерии» (ср. выше письмо к П. П. Перцову, стр. 287 настоящего тома.

На выходном листе наклеена вырезка из автобиографии Мусоргского, и под ней набросан «План 2-го изд. О искусстве»:

1. Предисловие. 2. Против красоты. 3. Против искусства для искусства.

4. О равноценности Senseits. 5. Искусство мертвое и живое. 6. Истины. 7. Новое искусство. 8. О «словах». II. Баратынский. III. Поэзия Вл Соловьева. IV. Лермонтов. V. Ив. Коневской, VI. О театре. VII. О Фете. VIII. О Пушкине.

Здесь следует также отметить, что в библиотеке сохранился комплект статей В. Я., вырезанных из журнала «Весы». Под многими анонимными или подписанными псевдонимами статьями сделаны пометки В. Я., вроде: «Я или Вячеслав Иванов» или «кажется мое?», «мое ли?». Многие из этих статей имеют значительные исправления.

Книгу Шемшурина «Стихи В. Брюсова и русский язык» (М., 1908) В. Я. весьма тщательно проштудировал и на полях оставил критические заметки. Из книг по стихосложению изобилуют пометками книги: бар. Д. Г. Гинзбурга «О русском стихосложении. Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова» (П., 1915), Виктора Шкловского «Развертывание сюжета» (П., 1921) и др. Само собой понятно, что вышеприведенные пометы в книгах библиотеки В. Я. Брюсова ни в какой мере не исчерпывают всего того богатства маргиналий, которое заключено в книгах библиотеки В. Я. Брюсова.

5

Помимо маргиналий, книги библиотеки Брюсова интересны многочисленными посвящениями на них, принадлежащими нередко перу выдающихся писателей и ученых, русских и иностранных. Очень богат надписями-посвящениями французский отдел. При посещениях Парижа В. Я. знакомился в кружках и литературных кафе с современными французскими поэтами, которые впоследствии дарили ему свои книги с надписями.

При знакомстве с абеистами В. Я. получил книги от Вильдрака, Шарля Дюамеля, Аркоса, Кастьо, Жюля Ромена, Рене Гиля, Мандэна, Шюзевилля, Эсмера Вальдора и других французских писателей. При встречах с Верхарном, Метерлинком, Ромен Ролланом Брюсов часто обменивался с ними книгами. Э. Верхарн, с которым В. Я. был особенно близок, подарил Брюсову почти все книги своих стихов. На десяти книгах сохранились его посвящения в стихах и прозе, из которых многие чрезвычайно лестны для русского поэта. На французском издании «Поэмы» Верхарна Брюсов набросал пространный (до сих пор не опубликованный) перевод одной поэмы Верхарна. То же на книге Метерлинка и некоторых других.

Очень много посвящений на книгах, подаренных В. Я. учеными, критиками и писателями. Аничков, Розанов В. В., Чуковский К., Венгеров С. А., Лиронлель А., Гиляровский, Грузинский, Коммиссаржевская, Гордон Крег, К. Сомов, М. О. Гершензон, Волошин, Вересаев, Анненский, Айхенвальд, де ла Барт и многие другие оставили надписи. Так, П. Н. Сакулин на книге «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский», т. I, ч. I. (М., 1913) пишет: «Наше время есть приуготовление к новой форме души человеческой, где поэзия с наукой сольются в едино. Валерию Яковлевичу Брюсову, поэту, ученому с искренним уважением П. Сакулин».

М. Гершензон на своей книге «Мудрость Пушкина» (М., 1919) пишет следующее: «Как поэт — поэта, и как мыслитель провидца; 25 декабря 1919 г.».

Е. В. Аничков на титульном листе своей книги «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян», ч. II (СПБ., 1904) надписывает: «Многоуважаемому Валерию Яковлевичу Брюсову, победоносцу во всех современных Corti d'amore от искателя первооснов».

Подобные примеры можно было бы в значительной степени умножить.

Особенный интерес представляют книги символистов и их предшественников, занимающие в библиотеке Брюсова значительное место. Очень многие из них хранят посвятительные надписи авторов и испещрены маргиналиями Брюсова.

Так, на книге Фофанова (произведения которого Брюсов всегда читал с

большим вниманием) «Стихотворения, часть первая, маленькие поэмы» (СПБ., изд. Суворина, 1896), на стр. 11, в стихе 2-м, В. Я. Брюсовым подчеркнуты слова: «Стыдясь духов платка» и на поле заметка: «Замеч[ательно]»; на стр. 46, в стихе 2-м подчеркнуто: «Вознеслися и Алиса» и на поле заметка: «Пронеслося вопроса Тютч. Кант[емира]»; на стр. 18 к стихотворению «Утешитель» на поле заметка: «Ориг. впр. ср. Б — м»; на стр. 43 в стихе 1-м подчеркнуто: «Сопутница родная», на поле заметка: «Ср. Л—ку Б—т»; на стр. 57 заметка: «Бледно, его осн. сущ. верн. Ф—аз. Всюду поэзия».

Из произведений символистов имеются полные комплекты книг: Бальмонта, Белого, Блока, Гиппиус, Мережковского, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, Добролюбова, Анненского, Волошина и др. Многие книги были преподнесены Брюсову лично поэтами, с посвящениями. На других имеются обширные пометы самого Брюсова.

Так, книга «Символизм» Белого испещрена заметками критического свойства. На полях встречаются следующие надписи: на стр. 5, против строк 1—13 по всему полю набросано: «Мелькают имена Геффдинга, Спенсера, Троицкого, Ренувье, истинно великие и случайные на одной плоскости. Неизвестно зачем цитиру[ются] их мнения вовсе не оригинальные или сколько-нибудь общеизвестные».

На той же стр. 5, против подчеркнутых А. Белым слов: «Правильно, пожалуй, поступает Спенсер», Брюсовым на полях написано: «Ах, Спенсер, пожалуй, не нуждается в такой добродушной похвале». Далее подчеркнуты строки 31—33 и заметка: «Отвергнув определение культуры Спенсера и др., Белый дает свое — ах!». И здесь же на книжном поле: «Что ни слово, то неясность; все требует новых объяснений. Что такое «творческое преобразование д[ействительности]». Почему это понятнее, чем слово «культура». Что это за объяснение X через 3X—2X».

На стр. 38 по полю отчеркнуты 11—15 строки и заметка: «Защищает доктрин[у] параллелизма в психо[логии]»; на стр. 471 отчеркнуты строки 4—10 и заметка: «Зачем-то биография Гельмгольца в объеме «Малого энциклопедического словаря». Подобными карандашными заметками пестрит вся книга.

В тексте Андрея Белого «Симфония (2-я драматическая)», М., «Скорпион», 1902, многие места отчеркнуты Брюсовым, и на первом листе его заметка: «Пустота и искренность смешаны тут везде...».

Значительное количество маргиналий и посвятительных надписей можно найти и на многих других книгах писателей-символистов, но, так как в полном объеме надписи эти здесь привести невозможно, остановлюсь только на Коневском, Блоке, Иване Бунине, Сологубе, Волошине, Вячеславе Иванове и Анненском.

На книге Ивана Коневского «Мечты и думы» (СПБ., 1900) надпись: «Милому Валерию Я. Брюсову в знак признательности за любовь к моему творчеству и сродства мировоззрений. И. Ореус. Ноябрь, 1899, Пет.».

На книге Анненского «Книга отражений» (СПБ., 1906) на титульном листе надпись: «Валерию Брюсову —

То шелестящему листвой,
То громозвучному на струнах
Я фимиам несу и свой
Поэту чар янтарнолунных.

Никто. 17/II.—1906

(Ник. Т—о)».

На книге Максимилиана Волошина «Стихотворения. 1900—1910» (М., 1910) на титульном листе надпись: «Валерию Брюсову Максимилиан Волошин. Явь наших снов земля не истребит». 1915/III—10. Коктебель».

Блок дарил свои книги Брюсову и почти каждую с посвящением. На книге «Стихи о Прекрасной Даме» (М., «Гриф», 1905) на титульном листе надпись:

«Законодателю русского стиха,
Кормщику в темном плаще,
Путеводной зеленой звезде,
Глубокоуважаемому Валерию Яковлевичу Брюсову
В знак истинного преклонения

Александр Блок

29/X — 1904 г. С.-Петербург».

На книге «Лирические драмы» («Шиповник», 1908) на обороте шмуцтитульного листа надпись: «Дорогому и глубокоуважаемому Валерию Яковлевичу Брюсову запоздалая книга от преданного ученика. Александр Блок, 29/II—08, СПБ».

Произведения Блока отмечены Брюсовым мало, главным образом, черточками, выражающими знак одобрения. Более пространные заметки встречаются на книге «Нечаянная Радость. Второй сборник стихов» (М., «Скорпион», 1907). На стр. 50 по всему полю написано: «Нечеткий, не от невозможного, а от небрежности. Неверные рифмы тоже. Небреж[но], не внимат[ельно], а талантливо. Недоговоренность, не потому что нельзя, а потому, что поэт не может, не умеет договорить то, что договаривать надо». Или на стр. 75 на верхнем поле заметка: «Больше драматург, чем лирик»; на нижнем поле заметка: «Обычай говорить: Она — ее, или он — его, или они — их, не называя ничто именно. Такой дешевый способ создает таинственности, когда в самом деле темнота. Прочти два-три раза, все поймешь, а стихи оказались отнюдь не таинственными». Однако, такие пометки на произведениях Блока все же редки.

Очень внимательно всегда читал В. Я. произведения Сологуба. На книгах этого писателя сохранилось много интересных заметок. Так, например, в книге стихов «Пламенный круг» на стр. 202 написано: «Ради изображения для изображения. — Картина для иллюстрации своего мировоззрения. В историческом смысле симв[олист]. Во всем видит символизм, все обращает в символы и аллегорию.— Когда Шиллер рассказывает нам античный миф, он хочет именно рассказывать его; задача Ш. как поэта как можно лучше его рассказать; там смысл виден сам собой, без воли Ш., Сол[огуб]—рассказывает о Тезее. etc. ради того, чтобы плакали».

Особенно богата замечаниями Брюсова книга Сологуба «Стихи», т. I (СПБ., «Шиповник», 1909).

На стр. 12 к строфе:

Чиста любовь моя,
Как ясных звезд мерцанье,
Как плеск нагорного ручья,
Как белых роз благоуханье...

на поле заметка: «Простота».

На стр. 23 к строфе:

Туман не редеет,
Молочною мглою закутана даль,
И на сердце веет
Печаль...

на поле заметка: «Изысканность».

На стр. 33 на полях отчеркнуты стихи:

Я улетал в заоблачные дали
В объятьях радостной мечты...

и там же заметка: «Плохо».

На стр. 40 к строфе:

Ангельские лики,
Светлое хваленье,
Дым благоуханий,

У творца-владыки
Вечное забвенье
Всех земных страданий...

на поле заметка: «Противоречие».

На стр. 88 на верхнем поле над стихами:

Стоит он, жаждой истомленный,
Изголодавшийся, больной;
Под виноградною лозой...

Заметка: «Обманчивая простота и обманчивое однообразие».

На стр. 93 следующие стихи отчеркнуты сбоку семью черточками:

Она о муках говорит,
Ее чертоги — место пыток...
Ее губительный напиток
Из казней радости творит...

На стр. 149 стихи:

И ясный холод вдохновенья...
Из грез кристаллы создает...

подчеркнуты, а также отмечены на поле четырьмя чертами.

На стр. 158 к стихотворению «Тихо сумрак набегает» — заметка: «Может быть одно и то же повторено несколько раз».

На стр. 160 к стихотворению «Грустная светит луна» — заметка: «Такие стихотв[орения] сливают отрывки какой-то цельностью».

Из посвящений на книгах других символистов следует отметить посвятительную надпись Вячеслава Иванова на книге «Прозрачность» (М., «Скорпион», 1904) на шмуцтитульном листе:

«О сильный Лиры! Ты, чьи сны необычайны.
Верь — одарил тебя не светлый Аполлон,
Но зодчий Лиры сам, Гермес — с ключами тайны,
Струнами властных чар, чьим звоном Амфион
Плоть глыб одушевлял и содвигались живы,
Основы градные седмизатворной Фивы.

19 апр. 1904»

На книге переводов из Алкея и Сафо «Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова» (М., 1914) Вяч. Иванов на выходном листе пишет:

«Candido indici
Vero Romano
docto poëtae
Valerio sodalis.

Книжка тебя догоняет, и с ней догоняют приветы
Дружней любви. Кто быстрей? Ты ль
быстроногий? Она ли?

Вяч. Иванов».

Текст изобилует пометами Брюсова самого разнообразного характера. В. Я. часто указывает на формальные неточности перевода Вяч. Иванова. Брюсов считал переводы Вяч. Иванова не вполне удачными и предпочитал им переводы В. Вересаев.

На книге Ивана Бунина «Новые стихотворения» (М., 1902) на стр. 11 по полю отчеркнуты стихи:

На высоте, где небеса так сини,
Я вырезал в вечерний час сонет
Лишь для того, кто бродит на вершине.

и на поле заметка: «Характ[ерные] стихи. Соверш[енно] нелепая задача стилетом вырезать целый сонет, т. е. 14 строк на льду. И увы! поэт сам признает, что это было в Альпах. Там по верш[инам] бродят вов[се] не поэты, а туристы. Это *ош[ибка]* г-на Бунина».

Целый ряд интересных замечаний В. Я. Брюсова можно найти на книге Д. Мережковского «Новые стихотворения. 1891—1895» (СПБ., 1896). Некоторые из этих пометок мы здесь приводим. Так, например:

На стр. 10 к стихотворению «Темный ангел» написано на поле: «Мелко».

На стр. 15 к стихотворению «Леонардо да Винчи» (строфа 3-я)—замечание: «Грубое сравнение»; к строфе 6-й: «Ср. Коневского».

На стр. 16 к стихам:

Все дерзновение свободы,
Вся мудрость вещая в устах,
И то, о чем лепечут воды
И ветер полночи в листах...

заметка: «Ср. Коневского».

На стр. 22 к стихотворению «Лев» на поле заметка: «Отс[юда] желание рисовать простенькие картинки».

На стр. 23 к стихотворению «Голубое небо» заметка к 1-й строфе: «Отсюда Бальмонт».

На стр. 32 на нижнем поле заметка: «Крас[ивые] фразы, исполненные не образов, не карт[ин], а фраз».

На стр. 36 к стихотворению «Обыкновенный человек» на нижнем поле заметка: «Мережковский не создал своего особого мира, как, например, Добр[олюбов], Баль[монт]. Он на работе остается парнасцем. Изобража[ет] случаи посторонней жизни и старается вложить в них свои излюбленные мысли. Мысли эти привяз[аны] довольно механически».

На стр. 48 к стихотворению «В лунном свете» заметка: «Резко, нет певуч[ести], деревянный стих».

На стр. 59 к стихотворению «Сталь» к стихам:

Гляжу с улыбкой на обломок
Могучей стали,— и меня
Быть сильным учишь ты, потомок
Воды, железа и огня!..

на поле заметка: «Отс[юда] Брюсов».

На книге Н. Гумилева «Жемчуга. Стихи» (М., «Скорпион», 1910) надпись: «Валерию Яковлевичу Брюсову кесарево кесарю. Н. Гумилев».

В книге Гумилева «Романтические цветы. Стихи» (Париж, 1908) на стр. 9, в стихах:

Ночная мгла несет свои обманы,
Встает луна как грешная сирена...

подчеркнуто «грешная сирена» и на поле заметка: «Что это такое?».

На стр. 23 в стихотворении «Ахилл и Одиссей» в стихе 10-м подчеркнуто «лилеет» и на поле заметка: «Опечатка». В стихе 11-м подчеркнуто «дебри» и на поле заметка: «Где там были дебри?».

К стихам:

Брось, Одиссей, эти стоны притворные,
Красная кровь вас с землей не разлучит,
А у меня она страшная, черная,
В сердце скопилась и давит и мучит...

на поле заметка: «Плохо и неясно».

На стр. 31 к стихотворению «Влюбленная в Дьявола» к последней строфе заметка: «Неплохо. Блок».

На стр. 47 к стихотворению «Озеро Чад» в стихе:

Когда на закате он прячется в мраморный грот...

подчеркнуто «мраморный грот» и на поле заметка: «На озере Чад ? ? ?».

Далее здесь же подчеркнуты рифмы: «вождя», «дождя» и замечено: «Произносится дожжя».

На стр. 59.— «Нас было пять...» — подчеркнута последняя строфа: «Позор для бога, ужас для людей», на поле заметка: «Кто? мы или океаны. Грамматически неточно».

Далее к стиху «Наш взор являл туманное ненастье» на поле заметка: «Неясно, неясно».

На стр. 58 отчеркнуты стихи:

Есть у каждого загадка,
Уводящая во тьму
У меня — моя перчатка...

и на поле заметка: «Слишком».

---

В заключение считаю необходимым выразить глубокую благодарность И. М. Брюсовой, постоянно помогавшей пишущей эти строки разбирать тексты маргиналий Брюсова. Эта помощь была совершенно необходимой, так как поэт имел обыкновение писать на полях книг карандашом, в настоящее время частично стершимся, а также очень сокращать или не дописывать слова и выражения, в результате чего некоторые тексты для человека, незнакомого с манерой В. Я., становятся почти непонятными.

# ИЗ НЕИЗДАННЫХ ТЕКСТОВ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Сообщение Вл. Орлова

## I. ОТВЕТ НА АНКЕТУ СОЮЗА ДЕЯТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Я должен дать ответ на вопрос, волнующий каждого сознательного русского гражданина: «Что сейчас делать?» Я позволю себе, прежде всего, выяснить мое отношение к этому вопросу.

Во-первых, «сознательный русский гражданин» — термин старый и растяжимый. Все три слова — суть слова-оборотни. Я боюсь оборотней. Чтобы защититься от них, я оговариваю, по крайней мере, одно: «русским гражданином», как понимали это слово старые русские либералы, я никогда не был и не буду, как бы далеко не простерлась травля на мою душу. Я — художник, следовательно, не либерал. Пояснять это считаю лишним, да, кстати, нет и места.

Во-вторых, на вопрос: «что делать», я могу ответить только за художника. На вопрос о продовольствии, о замещении пустующих престолов, о парламентаризме, о дефилировании крестных ходов по проспектам — я отвечать не берусь, хотя мне не хватает хлеба так же, как всем другим.

Тем не менее, я в некотором смысле, как понимаю, «русский гражданин». А так как «слова писателя суть его дела», то я считаю своим долгом ответить на вопрос — не волнующий, а сжигающий меня — что делать сейчас художнику.

1) Художнику надлежит знать, что той России, которая была, — нет и никогда уже не будет. Европы, которая была, нет и не будет. То и другое явится, может быть, в удесятеренном ужасе, так что жить станет нестерпимо. Но того рода ужаса, который был, уже не будет. Мир вступил в новую эру. Та цивилизация, та государственность, та религия — умерли. Они могут еще вернуться и существовать, но они утратили бытие, и мы, присутствовавшие при их смертных и уродливых корчах, может быть, осуждены теперь присутствовать при их гниении и тлении; присутствовать, доколе хватит сил у каждого из нас. Не забудьте, что Римская империя существовала еще около 500 лет после рождения Христа. Но она только существовала, она раздувалась, гнила, тлела — уже мертвая.

2) Художнику надлежит пылать гневом против всего, что пытается гальванизировать труп. Для того, чтобы этот гнев не вырождался в злобу (злоба — великий соблазн), ему надлежит хранить огонь знания о величии эпохи, которой никакая низкая злоба недостойна. Одно из лучших средств к этому — не забывать о социальном неравенстве, не унижая великого содержания этих * двух малых слов ни «гуманизмом», ни сентимен-

---

* В оригинале (копия на машинке) — очевидная опечатка: «этики». — *Вл. О.*

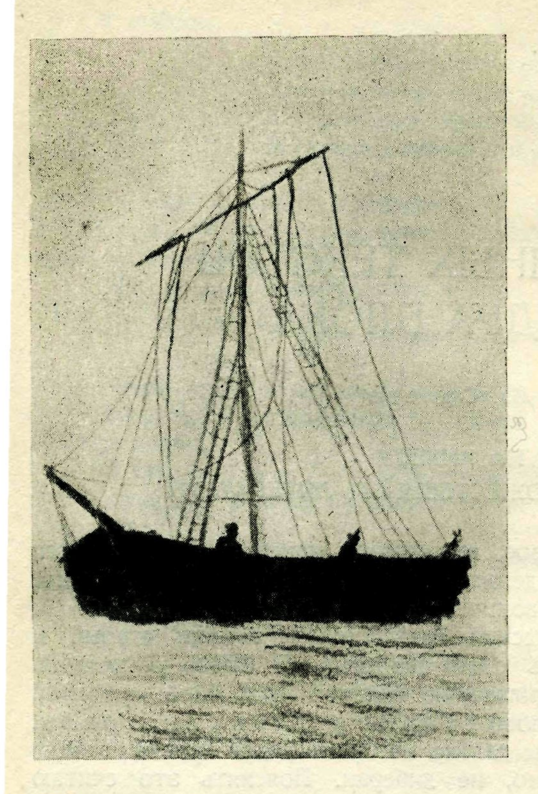


РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА
Собрание М. А. Бекетовой, Ленинград

тами, ни политической экономией, ни публицистикой. Знание о социальном неравенстве есть знание высокое, холодное и гневное.

3) Художнику надлежит готовиться встретить еще более великие события, имеющие наступить, и, встретив, суметь склониться перед ними.

Александр Блок

13 мая 1918 года

## II. АВТОПАРОДИИ

### 1

За сучок сухой березы месяц зацепился,
Слушает прохожих девок пенье.
Бег минут топочущий вдруг остановился,
Наступило вечное мгновенье.

Вечность ли вздохнула над березами кудрявыми?
Облака прозрачные на закат сбежали.
Синих елок крестики сделались кровавыми,
Крестики зеленые розовыми стали.

Встал я и задумался над ярким мухомором.
Что-ж в груди затеплилось скрытое рыданье?
Мне не стыдно плакать под небесным взором:
В светлом одиночестве сладостно страданье.

### 2

Мне снилось недавно. Как будто в театральном
Стою я коридоре и во все концы

Идут люди, люди. Отблеском печальным
Озарялись лица и я знал: это мертвецы.

Были шедшие передо мной изящно одеты.
Но мгновеньями из-под причесок сверкали черепа,
Под шубами и ротондами чуялись скелеты,
Шла, говорила, смеялась пестрая толпа.

И я с нею слился, утонул в этом мертвом море.
Белые саваны, погребальные венцы.
Было скучно. Я смотрел в равнодушном горе
И все двигались, двигались мертвецы.

<Январь 1913>

## III. НЕИЗВЕСТНАЯ РЕДАКЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ «БОЛОТНЫЕ ЧЕРТЕНЯТКИ»

### ЧЕРТЕНЯТА-ДВОЙНИКИ

(Мокрая сказка)

Я прогнал тебя кнутом
В полдень сквозь кусты,
Чтоб дождаться здесь вдвоем
Темной пустоты.

Вот — сидим с тобой на мху
Посреди болот.

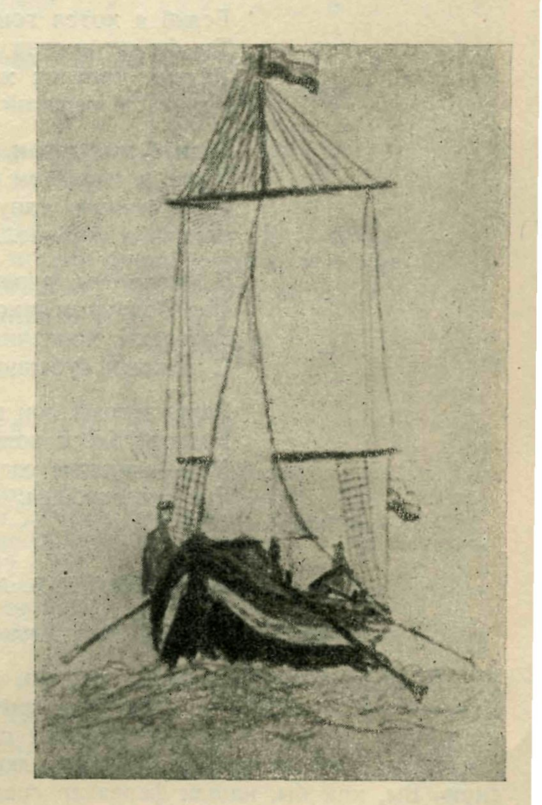


РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА
Собрание М. А. Бекетовой, Ленинград

Третий — месяц — наверху
Искривил свой рот.

Помни, нежить, я гляжу
Пустотой орбит.
Сказку мокрую скажу, —
Кто с тобой сидит.

Я, как ты, дитя дубрав,
Лик мой также стерт.
Тише вод и ниже трав
Захудалый чорт.

На дурацком колпаке —
Бубенец разлук.
За плечами — вдалеке —
Сеть речных излук.

«К устью! к устью!» — кличут пусть —...
Мы — в начале рек...
Оттого речная грусть
Не прейдет вовек...

Неотлучен ты и сам
От ночных работ...
Опрокинуться бы нам
В ржавчину болот!

Еслиб я хотел тонуть, —
Ты бы не пустил
Гадких капелек хлебнуть,
Кануть в мерзкий ил.

Если б ты, дурак, тонул, —
Я бы, в смрадном сне,
Ногу тонкую тянул,
Шарил в глубине...

И сидим мы, дурачки,
Над болотным мхом;
Зеленеют колпачки
С мокрым бубенцом...

Зачумленный сон воды,
Ржавый блеск волны...
Мы — забытые следы
Чьей то глубины.

<Январь 1905>

## IV. ПИСЬМО К Б. А. САДОВСКОМУ

Многоуважаемый Борис Александрович.

На-днях получил я Ваше письмо, а сейчас окончил чтение «Русской Камены». Хочу написать Вам свое мнение: по-моему, эта книга настраивает душу лучше многих прекрасных стихов тем именно, что возвращает чистейшие юношеские переживания любящим поэзию, в частности — русскую. Вы, как бы, нашли фарватер среди мелей истории литературы и литературной истории. Для этого мало любви к истории только, или любви

к архивам и библиографии, но необходима живая любовь. Потому, я думаю, что Ваша книга, при всей своей целомудренной сдержанности (или, скорее, именно потому, что она этим целомудрием исполнена), — входит прямо в жизнь; оценки Ваши, в большинстве случаев, должны стать «классическими». Меня эта книга и научила и вдохновила, и многое мне напомнила. Ее свойство — напоминать не страшные песни «про древний хаос, про родимый», но шевелить те струны, которые поют: «О, нет, нам должно жить! Лучом и светлой пылью...» (следующую строку опускаю намеренно); за это последнее хочу поблагодарить Вас специально.

Очень запоминаются отдельные афоризмы и замечания (аналитически-острые), например: о творцах эпохи, эпиграфом жизни которых служит: «береги честь смолоду», о добродушии второстепенных талантов; замечание о поэте на стр. 145.

При всем этом, для меня стоят под знаком вопроса: решительное предпочтение Державина Ломоносову; гениальность задатков Веневитинова; резкое вычеркиванье гражданственности Полонского (защищать ее хоть одним цельным стихотворением я не возьмусь, но — она связана у него даже с «Царь-Девицей», не говоря об «Улеглася метелица». Это — трудный вопрос, может быть Вы здесь на минуту уступили свою живую любовь — любви к отчетливости книжной); — наконец, злой пафос статьи о Фете; эту злобу я люблю и понимаю, но она опасна; по ее пути легко дойти до абсурда; это — абсурд священный, но он выбрасывает за пределы жизни. А «должно жить». «Человеческое самолюбие» — говорите Вы о Фете. Эпитет легко может отпасть и замениться другим. Впрочем, и это последнее замечание — для меня под вопросом: мож[ет] быть, хорошо, что Вы так заострили именно заключительные слова книги — так ей легче врезаться в жизнь.

Сердечно преданный Вам
Александр Блок

6 декабря 1910

## V. ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

М. Г. г. Редактор.

Прошу Вас напечатать следующее мое заявление. Не смотря на то, что я не принимаю более участия в литературных вечерах, мое имя иногда печатается на афишах без моего согласия. Покорнейше прошу гг. устроителей более не делать этого. Примите и пр.

Александр Блок

<Январь 1908>

## ПРИМЕЧАНИЯ

I. Ответ на анкету Союза деятелей художественной литературы печатается по принадлежащей мне машинописной копии, подготовленной для типографского набора (в 1918 г). Авторство Блока с полной точностью устанавливается из следующей неопубликованной заметки в его записной книжке № 56, датированной 13 мая 1918 г.:

«Письмо от Сологуба с предложением ответить на анкету професс[ионального] союза Ответив, я таки пошел на вечер...».

На следующий день Блок отослал свой ответ Ф. Сологубу при следующем, впервые публикуемом, письме.

14 мая 1918.

Дорогой Федор Кузмич,

вот мой ответ на анкету для газеты, за которым Вы предлагали прислать. Вместо этого, буду Вас просить прислать мне экземпляров 5 газеты вместе с рукописью.

Всего Вам хорошего
Ал. Блок.

*

Ответы писателей на анкету собирались Союзом деятелей художественной литературы для однодневной газеты «Пути возрождения России», намечавшейся к выпуску 19 мая 1918 г. под редакцией С. Кондорушкина. Газета эта в свет не вышла, и рукопись Блока возвращена ему Ф. Сологубом не была (ее нет в архиве Блока, не зарегистрирована она также в его автобиблиографии «Список моих работ»).

Между тем, эта небольшая заметка представляет значительный интерес, как один из самых характерных и страстных откликов Блока на Великую Октябрьскую социалистическую революцию. Здесь нашли четкое выражение ненависть Блока к буржуазному либерализму и «гуманизму», глубоко присущее ему демократическое чувство любви к человеку («знание о социальном неравенстве») и принятие им пролетарской революции в аспекте анархо-максималистских представлений — как очистительной «стихии», как некоего мирового катаклизма, «мирового пожара», до тла сжигающего старый мир.

Те же самые мысли, что и в заметке, Блок развивал несколько позже в неотосланном письме к З. Гиппиус (датированном 31 мая 1918 г.): «Неужели Вы не знаете, что «России не будет», так же, как не стало Рима — не в V веке после рождества христова, а в 1-й год I века? Так же не будет Англии, Германии, Франции. Что мир уже перестроился? Что «старый мир» уже расплавился?» («Дневник Ал. Блока 1917—1921», Л., 1928, стр. 119).

Тема гибели Римской империи живо интересовала Блока именно в это время и была разработана им в очерке «Катилина», прочитанном в качестве лекции 18 мая 1918 г. В восстании, руководимом Катилиной, Блок открыл «стихию римского большевизма», родственную, по его мнению, «стихии» русской пролетарской революции, и проводил исторические параллели между загнивающим Римом эпохи его упадка и капиталистической Россией накануне ее крушения.

Столь же характерна для Блока его устойчивая нелюбовь к «политической экономии» и «публицистике», нашедшая свое выражение в публикуемой нами заметке.

II. А в т о п а р о д и и сообщены Б. А. Садовским по копии, снятой им в свое время с автографов Блока (ныне утраченных). Б. А. Садовской сообщает: «Зиму 1912 — 1913 гг. я провел в Петербурге; заведывал я тогда литературным отделом газеты «Русская Молва». По субботам бывали у меня журфиксы... сходились И. С. Рукавишников, А. А. Блок, А. И. Тиняков, М. А. Кузмин, А. А. Кондратьев, кое-кто из молодых писателей. Иногда мы пускались в литературные игры... В половине января 1913 г. состоялся вечер пародии; принял в нем участие и Блок... Перед тем, как прочитать [свои автопародии], Блок с улыбкой заметил: «Вот как я писал лет десять тому назад».

Субботы в середине января 1913 г. приходились на 12-е и 19-е числа; 12 января Блок, как видно это из его записи в дневнике, у Садовского не был, следовательно, автопародии можно условно датировать 19 января (в дневнике Блока события этого дня не отмечены; записные книжки, относящиеся к первой половине 1913 г., были уничтожены Блоком; отметим кстати, что под 16 января в дневнике Блока значится: «телеф[он] от Садовск[ого]», — очевидно, в этот раз Садовской и пригласил Блока на свой «журфикс»).

В обеих автопародиях Блок, нужно думать, не имел в виду какие-либо определенные свои стихотворения, а тонко пародировал самую манеру, в которой писал в молодости — темы и стиль своей лирики 1902—1904 гг.

III. Н е и з в е с т н а я р е д а к ц и я с т и х о т в о р е н и я «Б о л о т н ы е ч е р т е н я т к и» печатается по копии, снятой с автографа Блока (запись карандашом без помарок и исправлений), находившегося в архиве поэта и ныне затерянного. Сравнительно с общеизвестным текстом настоящая редакция имеет весьма существенные отличия. Прежде всего она значительно шире: п я т ь с т р о ф (именно: третья, шестая, седьмая, восьмая и девятая) в общеизвестном тексте о т с у т с т в у ю т в о в с е. В остальных строфах окончательная редакция дает следующие разночтения (не считая пунктуационных):

В первой строфе четвертый стих:

Т и х о й пустоты...

Десятая строфа:

И сидим мы, дурачки,—
Н е ж и т ь, н е м о ч ь в о д.
Зеленеют колпачки
З а д о м н а п е р е д.

В одиннадцатой строфе второй стих:

Р ж а в ч и н а волны.

Кроме того, в окончательной редакции изменено заглавие на «Болотные чертенятки» и снят подзаголовок: «Мокрая сказка». В таком виде стихотворение, датированное Блоком январем 1905 г., было напечатано в журнале «Вопросы Жизни» (1905, № 6), вошло — с посвящением А. М. Ремизову — в сборник «Нечаянная Радость» (1907) и без изменений перепечатывалась во всех изданиях второго тома «Стихотворений» Блока.

IV. Письмо к Б. А. Садовскому печатается с автографа, хранящегося в Литературном музее.

«Русская Камена» — сборник статей Бориса Садовского, изданный в Москве изд. «Мусагет» в 1910 г. В книгу вошли статьи о Державине, Денисе Давыдове, Веневитинове, Полежаеве, Бенедиктове, Мее, Полонском и Фете.

Про древний хаос, про родимый — цитата из Тютчева:

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!

О, нет, нам должно жить! Лучом и светлой пылью — цитата из стихотворения Валерия Брюсова «Юргису Балтрушайтису» («Urbi et Orbi», отдел «Оды и послания», VIII). Блок цитирует ошибочно; у Брюсова:

Нам должно жить! Лучом и светлой пылью,
Волной и бездной должно опьянеть...

О творцах эпохи... — На стр. 24—26 «Русской Камены», в статье о Денисе Давыдове, идет речь об эпохе наполеоновских войн: «В самом деле, это была одна из замечательнейших эпох на всем протяжении мировой истории.. А в сущности главными деятелями великой эпохи были скромные Белкины и Гриневы, повесть жизни которых начиналась эпиграфом: «Береги честь смолоду».

О добродушии второстепенных талантов. — В статье о Полонском («Русская Камена», стр. 128) Б. Садовской писал: «Детская фантазия его добродушной Музы не уравновешена хитрым умом, а потому во всех творениях Полонского отсутствует полное чувство меры. Полонский был дитя своего времени, своей среды; возвыситься над общим течением он не мог и не умел. Он не сдержал тяжелого лаврового венца, не вынес бремени царственной своей порфиры — и отрекся от поэтического призвания в угоду толпе».

Замечание о поэте. — На стр. 144—146 «Русской Камены» читаем: «Представим себе идеального «поэта» в его, если так можно выразиться, чистом виде, отрешенного от жизни, как поэта только, вообразим его живущим одною прелестью звуков сладких и молитв, не ведающего искушений жизни, бродящего среди людей со взорами, обращенными к небу, и с песнями на устах. Общество поневоле должно будет посадить его если не в сумасшедший, то в рабочий дом, и будет право, как потому, что такой «поэт» явно не в состоянии ничего создать, кроме красивых слов, так и потому, что для легиона лиц, умеющих слагать стихи (а это ремесло слишком соблазнительно по своей легкости), открылся бы вернейший способ узаконить право на безделье. Но в том-то и дело, что всякий истинный поэт прежде всего есть человек, которому ничто человеческое не чуждо. Те люди, что в трудных случаях жизни опираются на поэтическую свою исключительность и, оправдывая ею свою слабость, стремятся убежать от жизненных тягот, — такие люди могут быть эстетами, дилетантами, артистами, даже художниками, но никак не поэтами. Прежде чем начать творить, поэт обязан многое пережить и, только претворив пережитое в поэзию, имеет право на звание поэта...».

Возражения Блока направлены против следующих оценок и высказываний Б. Садовского:

На стр. 7—8 он пишет: «...Невозможно равнять гремящие вдохновенные дифирамбы Державина с профессорски гладким строем Ломоносова. Там, где Державин парит, Ломоносов только воспевает».

На стр. 55 Б. Садовской пишет о «гениальном ребенке» Веневитинове: «Всматриваясь пристальнее в поэтическое его наследство, в оставшиеся нам от него первые юношеские пробы, замечаешь разлитое на них ровное розоватое горение, предшествующее всегда восходу великого светила».

В статье о Полонском (стр. 128, 131) Б. Садовской всячески подчеркивает, что Полонский «не уберег своего поэтического венка» и «запятнал» его, обратившись к гражданским темам, «чуждым искусству». Упоминаемое Блоком стихотворение Полонского «Улеглася метелица» печатается под заглавием «Колокольчик».

«Человеческое самолюбие» — говорите Вы о Фете. — На стр. 150 «Русской Камены» читаем: «Во всей фетовской поэзии несокрушимо преобладает спокойный и мудрый голос человеческого самолюбия. Силой духа поэт преодолевает и смерть, и время, и самую вечность; он никогда не жалуется и не боится. До него такой ясной примиренности с жизнью, такого уме-

ния владеть ею достигал в русской поэзии только Пушкин». Этот абзац Блок и называет «заключительными словами книги».

Для всех литературных выступлений Б. Садовского — как в художественных, так и в историко-литературных произведениях — характерно тенденциозное восхваление русской феодально-дворянской культуры. Статья о Фете, как и вся «Русская Камена», пронизана «злым пафосом» борьбы за «чистую поэзию», свободную от задач общественного служения, и в обратной перспективе направлена против оценок передовой радикальной критики 60-х годов. Статья о Фете написана Б. Садовским в апологетическом тоне и ставит задачей снять с этого «первого после Пушкина русского поэта» репутацию реакционера. В трактовке Б. Садовского Фет «обладал тем здравым смыслом, который дается в удел немногим первостепенным гениям», и этим «здравым смыслом» объясняется, по мнению Б. Садовского, крепостничество, монархические взгляды и камергерство Фета, вызывавшие столь резкое осуждение со стороны радикальной и либеральной критики.

По этой линии и идут возражения Блока Б. Садовскому. Именно в конце 1910 г., пережив «темную полосу убийственного опустошения», ознаменованную в его творчестве рецидивом антиобщественных и мистических настроений, Блок окончательно убеждается в «нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики» и в том, что «настоящее произведение искусства может возникнуть только тогда, когда поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром». Вместе с тем, Блок в это время изживает в своем творчестве традиции эстетского индивидуализма и подвергает резкой критике теорию «искусство для искусства».

Поэтому, соглашаясь с Б. Садовским, что «всякий истинный поэт прежде всего есть человек», и подчеркивая свое «жизнелюбие», Блок возражает против тенденциозного восхваления Б. Садовским антиобщественной, «чистой» поэзии. Впрочем, самим Блоком все эти вопросы в то время еще не были решены окончательно. Недаром год спустя, в декабре 1911 г., упомянув в дневнике о «богатом материале для обвинения Садовского в том, что он оклеветал Пушкина, Д. Давыдова, Державина и Полежаева» (выхолостив из их творчества все общественное содержание), Блок заметил при этом, что Садовского судят «не со слишком широкой точки зрения, можно и надо спорить, не принята во внимание злоба Садовского, в которой есть творческое» («Дневник Ал. Блока 1911—1913», Л., 1928, стр. 61).

V. Письмо в редакцию печатается по тексту газеты «Свободные Мысли», 1908, № 37, от 21 января (вкладной листок). В автобиблиографии Блока «Список моих работ» это заявление не зарегистрировано и до настоящего времени не было известно. Незадолго до появления его, 9 декабря 1907 г., Блок сообщал матери: «Твое письмо о ненужности чтения на концертах совпало с большим вечером «Нового Искусства», после которого все мы... решили, что я больше читать не стану. Я отказываюсь категорически...» («Письма к родным», Л., 1927, стр. 184). Блок был принципиальным противником публичных выступлений литераторов своего поколения и своего круга, полагая, что «нельзя приучать публику любоваться на писателей, у которых нет ореола общественного, которые еще не имеют права считать себя потомками священной русской литературы».

На эту тему он подробно высказался в октябре 1908 г. в известной статье «Вечера искусств», осудив всяческие вечера, концерты и чтения, как своего рода «ячейки общественной реакции», участие в которых «есть дело, недостойное художника и гражданина» (см. газету «Речь», 1908, № 722, от 27 октября; перепечатано в Собрании сочинений, т. IX, М.-Л., 1936, стр. 66—70).

# О РИСУНКАХ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Сообщение М. Бекетовой

Рисунки Блока, сохраненные его покойной матерью, не имеют художественной ценности, но они бесспорно интересны по темам.

Из детских рисунков представляют интерес только корабли, которые Блок особенно любил и в детстве и в позднейшие годы. Он беспрестанно их рисовал, изображая в различных положениях, и даже устраивал из них выставки в своей комнате. Два прилагаемых рисунка, сколько я помню, относятся к годам девятидесяти. Оба сделаны карандашом на четвертушках писчей бумаги.

Первый рисунок (стр. 676). Нижняя часть разрисована цветным карандашом. Внизу синее море, остов корабля красный, борт желтый, с надписью: «Юнкер» Оснастка корабля — мачты, реи и пр. — нарисована обыкновенным черным карандашом. У бортов крайне примитивно изображены три человека: один — около мачты — в синем костюме и черной шляпе, другой — ближе к рулю — в красном и черной шляпе, третий — на носу — в черном.

Второй рисунок (стр. 677). Море без раскраски. Остов корабля раскрашен в таком порядке: борт лиловый, за ним красная, синяя, снова красная и оранжевая полосы; поперечная полоса, выделяющая нос, тоже красная. Оснастка с поднятым парусом нарисована черным карандашом, только местами, на поперечных линиях, — красным. Два флага — наверху мачты и на руле — оба трехцветные с продольными полосами — белой, синей и красной (дореволюционный национальный флаг).

Блок насмотрелся на корабли с раннего детства. Он родился в доме, который выходит на набережную Невы. Блок прожил там три года. Девяти лет он поселился на набережной Малой Невы. Повидимому, на мальчика производили впечатление именно парусные суда, так как финляндские пароходики, то и дело бороздившие в те времена Неву во всех направлениях, а также буксиры и другие суда не попадаются на его детских рисунках.

В его стихах часто фигурируют корабли, нередко в символическом смысле. В этих случаях они всегда представляются, как ожидание радости, как надежда на что-то светлое. Таких примеров много (пьеса «Король на площади», поэма «Ночная Фиалка», цикл стихов «Ее прибытие»).

Возвращаюсь к рисункам. В январе 1897 г. Блок оставил нам два рисунка Ему было в то время шестнадцать лет. Один рисунок, третий по счету, представляет собой скромную виньетку в красках: шесть грибов на зеленой траве — красноголовые осиновики на толстых ножках, начиная с самого большого, как бы отца семейства, и кончая самым маленьким — в постепенном порядке (стр. 547). Виньетка нарисована в конце афиши детского спектакля, устроенного 4 января 1897 г. у тетки Блока С. А. Кублицкой-Пиоттух. Афиша написана прекрасным почерком самого Блока. Представлены были две пьесы: одна — французская — очень забавный водевиль* Лябиша «La grammaire», другая — русская — «Спор греческих философов об изящном», из Козьмы Пруткова. Все артисты, кроме одного, были родственниками Блока, в возрасте от восьми до двенадцати лет. Сам он играл старого и глупого президента академии, имел очень представительный вид в своих

искусственных сединах и недурно справился с ролью. Это было время его увлечения сценой, главным образом, Шекспиром.

Другой рисунок, четвертый по счету, более интересен. Это шутливая иллюстрация детского журнала «Вестник», номера которого выходили по одному экземпляру в месяц. Блок был техническим редактором и издателем журнала: он переписывал весь материал, снабжал текст иллюстрациями и т. д. Редактором была его мать.

К январскому номеру 1897 г. был приложен лист карикатурных рисунков пером — самого издателя. Сбоку виднелась скромная надпись. «Северная зима в очень дурных эскизах г-на ***» (стр. 685). Рисунки сделаны талантливо и очень бойко. Они интересны еще и тем, что в них есть некоторые элементы знаменитой поэмы Блока «Двенадцать».

Вот описание рисунков: на листе толстой бумаги, в размер четвертушки писчей бумаги, расположены восемь рисунков и две особые надписи, другие надписи относятся к большинству рисунков. Все надписи сделаны печатными буквами. Сверху вниз по левой стороне страницы сделана мелким шрифтом надпись, поставленная в прямые скобки: «тяп-ляп — и вышел корап». Внизу сбоку стоит надпись, сделанная крупными буквами: «Северная зима в очень дурных эскизах г-на ***». Рисунки расположены так: наверху слева будка городового; правее и несколько ниже — городовой с ружьем; третий рисунок в том же ряду еще ниже, по диагонали: воющий пес, над которым надпись: «Собака лает и т. д.». Наверху справа — месяц на ущербе, сбоку надпись: «Луна». Второй ряд — из трех рисунков тоже по диагонали: 1) корабль во льдах; справа наверху полукруглая черта, под ней наверху слева — «Fram»; 2) фигура мужчины с поднятым воротником и в цилиндре; видно, что идет с трудом, низ пальто свернут ветром в левую сторону. Сбоку надпись: «Ветер»; 3) очень поджарый волк, очерчен слева полукруглой чертой. Наверху между человеком и волком голова мужчины с подвязанной щекой. Справа надпись: «Зимний флюс». Весь фон рисунков испещрен черточками, очевидно, обозначающими, что идет снег. Таким образом, налицо ветер, буржуй на перекрестке и голодный пес. Можно прибавить еще, что «на ногах не стоит человек».

В марте 1897 г. Блок дал еще один рисунок пером. Точнее говоря, это были четыре маленьких рисунка, составляющих в целом род виньетки, украшающей тот подарок, который Блок сделал ко дню рождения матери — 6 марта 1897 г. Александра Андреевна занималась в те годы переводами французских стихов. На рукописи их Блок нарисовал следующую виньетку: сверху на загнутом с двух сторон листе в виде свитка, за которым торчит положенное снизу перо, написано: «Французские поэты в переводе А. А. Кублицкой-Пиоттух. Бодлер, Виктор Гюго, Верлен, Сюлли Прюдом, Альфред Мюссе, Фр. Коппа». Ниже три рисунка: помещенный стоймя словарь Макарова с надписью на корешке: «Макаров 1—2. А. К.». За ним виден карандаш. Правее толковый словарь Ляруса, в лежачем положении; на корешке надпись: «Larousse А. К. П..». За словарем видны в стоячем положении две книги с надписями на корешках: «А. К. П.». Правее стеклянная чернильница в виде чуба с круглой крышкой и рядом маленькая пометка автора виньетки: «А. Блок». Внизу под рисунком — «6 марта 1897 года». Это уже пятый рисунок.

Шестой рисунок (*воспроизведен, как и другие описываемые здесь рисунки с видами Шахматова, выше, при публикации юношеского дневника Блока*) нарисован карандашом на четвертушке писчей бумаги. Он точно воспроизводит шахматовский дом с лицевой стороны, выходящей в сад. На обороте карандашная надпись: «Шахматово. 14 августа 1898 г. Дом Его. Ал. Блок».

Седьмой рисунок представляет собой тот же вид шахматовского дома, он сделан два года спустя, тоже карандашом и на такой же четвертушке. Наверху над рисунком сделана шутливая надпись: «В назидание предкам и потомкам».

Слева внизу: «Шахматово, 3-е июня 1900»; направо вбок подпись: «А. Блок». Существенной разницы между рисунками нет, если не считать того, что второй нарисован отчетливее и лучше первого, на втором не нарисована пристройка и нет цветников, которых в то время уже не было. Еще выше поднялись жасминные кусты.

Особый интерес представляет небольшая тетрадка с четырьмя рисунками формата получетвертушки писчей бумаги. На заглавном листе обозначена дата: «1899. Шахматово. Июнь». Все рисунки Блока, начиная с 1898 г., сделаны в пору «Стихов о Прекрасной Даме», когда Блок познакомился летом этого года с Лю-




РИСУНОК АЛЕКСАНДРА БЛОКА: ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ДЕТСКОМУ РУКОПИСНОМУ ЖУРНАЛУ «ВЕСТНИК», 1897 г.

Собрание М. А. Бекетовой, Ленинград

бовью Дмитриевной Менделеевой. Первый рисунок тетради (в о с ь м о й по общему счету), помеченный надписью: «4 июня. Боблово с горки», требует объяснения. «Горкой» называла семья Бекетовых тот подъем, который вел из шахматовской усадьбы в сторону ближайшей станции Подсолнечная (б. Николаевская ж. д.). По «горке» шла дорога, пролегавшая между пашнями. С нее открывался широкий вид и в правой стороне видна была, вырисовываясь на горизонте, высокая гора, замыкавшаяся лесом. Сидя на «горке», Блок, вероятно, часто смотрел в ту сторону, где было Боблово, и наконец решил, что видная на горизонте по-

лоса леса есть бобловская гора. Вопросительный знак над надписью показывает, что он был не вполне уверен в этом, но впоследствии, повидимому, окончательно убедился в этой мысли.

Девятый рисунок: «Баня. 6 июня (от елки)». Небольшая бревенчатая баня с дранковой крышей, из-под которой чуть виднеется верх печной трубы, нарисована очень отчетливо и точно.

Десятый рисунок, под которым подпись: «Угол дома и наша пристройка. 7 июня», сделан так же отчетливо и с такой же предельной точностью, как и баня.

Одиннадцатый рисунок, без даты, относится, вероятно, к тем же годам или исполнен одновременно с рисунками дома. Он нарисован с дальнего расстояния, почти за версту от Шахматова, с холма, поросшего молодым ельником, среди которого, отступя довольно далеко, стоит на лужайке большая елка. С этой вышки хорошо видны с задней стороны шахматовские сараи и службы, фон которых составляли деревья сада.

Остальные рисунки Блока (воспроизведены выше, при публикации «Александр Блок и Андрей Белый в 1907 году») представляют собой карикатуры.

Двенадцатый рисунок. Карикатура на Андрея Белого, без даты, вероятно, 1905 г., когда Андрей Белый бывал особенно часто у Александры Андреевны и у Блока, живших в квартире отчима Александра Александровича. Рисунок сделан карандашом на четвертушке писчей бумаги. На большом овальном столе с четырьмя ножками стоит чашка с ложкой и лежит раскрытая книга. Андрей Белый стоит лицом к зрителю за столом. Лицо улыбающееся, но волосы стоят на голове дыбом. Внизу подпись: «Андрей Белый читает люциферьянские сочинения Риля и Когэна». В этой карикатуре подпись удалась лучше рисунка; нужно понимать, что улыбка поэта и волосы, стоящие на голове дыбом, изображают и удовольствие и ужас, или насмешку и ужас. Андрею Белому было в то время 25 лет. Он прошел уже два разных факультета в Московском университете — и естественный и филологический — и был до краев начинен философией, которую, при его блестящих способностях, памяти и отвлеченном уме, преодолел вполне и, как выражался он в своих позднейших книгах, «вгрызался» то в того, то в другого, по большей части немецкого, философа. Блок был далеко не так привержен к философии, как Андрей Белый, и иногда подтрунивал над его крайними увлечениями излишней отвлеченностью.

Тринадцатый рисунок гораздо удачнее предыдущего. Это тоже карикатура на Андрея Белого. Рисунок сделан карандашом тоже на четвертушке. Андрей Белый стоит, обращенный в профиль к зрителю. Поза его с вытянутыми руками и согнутыми коленями очень напоминает его на кафедре во время докладов. Что касается лица, в котором есть что-то от кота, то сходство слабое; но в молодые годы, когда Андрей Белый был очень худощав, в нем действительно было что-то кошачье. Что же касается надписи: «Андрей Белый рассказывает маме о гносеологических эквивалентах», то она положительно удачна. Конечно, в действительности не было такого разговора Александры Андреевны с Андреем Белым,— это была только в высшей степени меткая стилизация Блока. Андрей Белый любил затрогивать такие трудные темы, не считаясь с тем, поймет ли его собеседник то, что он говорит. Александра Андреевна была очень мало осведомлена в философии, хотя интересовалась философскими темами, понимая многое по интуиции. Но Андрей Белый в таких случаях обыкновенно несся вперед, ничего не замечая и увлекаясь темой и собственным красноречием.

Остальные карикатуры Блока не представляют общественного интереса.

## СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Государственным издательством «Художественная литература» предпринято издание двенадцатитомного Собрания сочинений Валерия Брюсова, выпускаемого под общей редакцией Н. С. Ашукина, И. М. Брюсовой и И. К. Луппола.

Состав этого издания следующий: 1) все сборники стихотворений Брюсова, напечатанные при его жизни, а также большое количество стихотворений, не вошедших в эти сборники или вообще непубликовавшихся при жизни Брюсова; 2) избранные романы, повести и рассказы; 3) оригинальные драмы и теоретические статьи о театре; 4) избранные историко-литературные и критические статьи; 5) исторические статьи; 6) воспоминания и некоторые автобиографические записи.

Не войдут в настоящее издание переводы Брюсова, работы по стиховедению, публицистические статьи, письма и дневники.

Таким образом, издание это, не будучи полным, все же с достаточной полнотой представит творчество Брюсова во всей его разносторонности.

К некоторым из томов будут предпосланы вступительные статьи: «Брюсов-поэт» — статья К. Локса; «Художественная проза Брюсова» — его же; «Исторические романы Брюсова» — статья А. Белецкого; «Романы и повести Брюсова из римской жизни»; «Брюсов и театр» — статья А. Ильинского; «Брюсов — критик и литературовед» — статья Д. Максимова; «Брюсов-пушкинист» — статья Н. Ашукина; «Исторические статьи и исторические работы Брюсова»; «Брюсов-мемуарист» — статья Н. Ашукина.

По томам весь материал будет распределен следующим образом:

Том 1. Стихи 1894—1903 гг. Редакция Н. Ашукина и Н. Гудзия.

Том 2. Стихи 1904—1915 гг. Редакция И. Брюсовой, В. Гольцева и А. Ильинского.

Том 3. Стихи 1916—1924 гг. Редакция А. Ильинского.

Том 4. Поэмы. «Сны человечества». Редакция И. Брюсовой и А. Ильинского.

Том 5. «Огненный ангел». Редакция А. Белецкого.

Том 6. «Алтарь победы».

Том 7. Повести и рассказы. «Юпитер поверженный» и другие наброски и фрагменты исторических произведений. Редакция К. Локса.

Том 8. Драматические произведения и статьи о театре. Редакция И. Брюсовой и А. Ильинского.

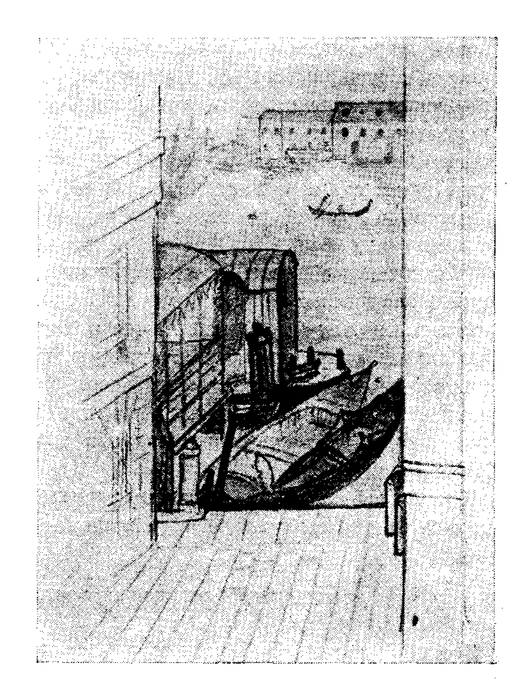


РИСУНОК ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА: ВЕНЕЦИЯ, 1902 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Том 9. Историко-литературные и критические статьи. Редакция Д. Максимова.

Том 10. Исторические работы.

Том 11. Статьи о Пушкине. Редакция Н. Ашукина.

Том. 12. Автобиографические материалы. Редакция Н. Ашукина.

К первым четырем томам прилагается общий алфавитный указатель стихотворений.

Внутри каждого тома все произведения располагаются в хронологическом порядке. При установлении текста печатаемых произведений учтены исправления, сделанные Брюсовым для изданий, подготовлявшихся к печати при его жизни.

Примечания, за исключением принадлежащих самому Брюсову, носят исключительно текстологический и библиографический характер. Из вариантов стихотворных произведений приводятся лишь наиболее значительные.

Выпускаемое издание явится первым, хотя и неполным, собранием сочинений Брюсова, какого ни при жизни Брюсова, ни после его смерти еще не выпускалось.

## НОВЫЕ ТОМА СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

В издательстве «Советский писатель» под редакцией и с комментариями В. Н. Орлова печатается том XIII и готовится к печати том XIV Собрания сочинений Александра Блока, заключающие его дневники и записные книжки за 1901—1921 гг.

Сравнительно с первыми изданиями дневников (два тома; Л., 1928) и записных книжек (Л., 1930), настоящее их издание будет значительно более полным и существенно исправленным. И дневники и записные книжки в их прозаической части печатаются в Собрании сочинений почти с исчерпывающей полнотою (немногочисленные купюры касаются лишь некоторых интимных записей, а также чисто деловых или совершенно отрывочных заметок, не представляющих ни общественно-литературного, ни биографического интереса).

Черновые наброски стихов, составляющие значительную часть материала записных книжек (и попадающиеся в дневниках), из этого издания исключены, так как все текстологические материалы, связанные со стихами Блока, предположено объединить и систематизировать в томе XV Собрания сочинений.

Поскольку дневники и записные книжки велись Блоком зачастую параллельно и взаимно дополняют друг друга, дробить их по разным томам представляется нецелесообразным.

В состав тома XIII входят юношеский дневник 1901—1902 гг. (впервые публикуемый в настоящем томе «Литературного Наследства») и записные книжки за 1901—1910 гг. В качестве приложения к этим основным разделам дается текст тетради, озаглавленной Блоком: «Моя декламация, роли, заметки, стихи разных поэтов, выписки из книг и пр., 1898 и позднейшие университетские времена», охватывающей время с 1896 по 1908 г.; по своему составу и характеру записей эта тетрадь, содержащая ценные литературно-биографические материалы, тесно примыкает к записным книжкам Блока.

В томе XIV будут сосредоточены две основные группы дневников Блока — за 1911—1913 и 1917—1921 гг. и записные книжки за 1911—1921 гг.

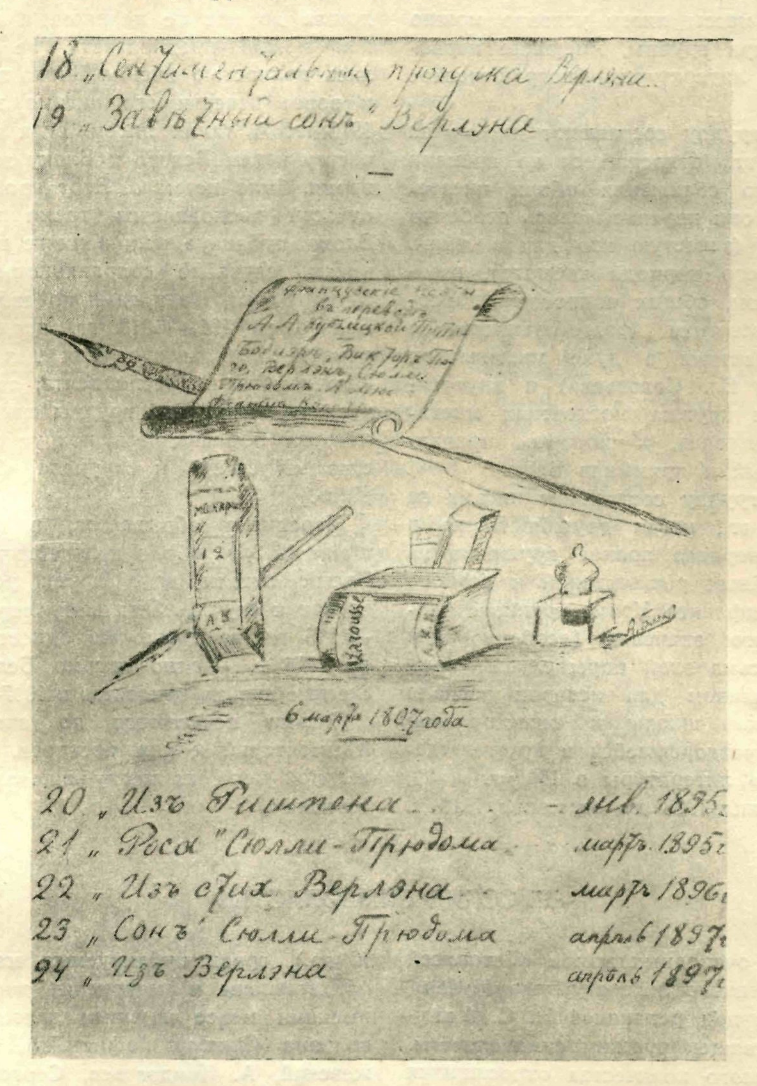
Текст дневников и записных книжек сопровождается кратким комментарием справочного характера. Персональные справки об упоминаемых в тексте именах, названиях литературных произведений и пр. выделены в «Указатель» ко всем четырнадцати томам Собрания сочинений, который появится в последнем томе.

## СТИХОТВОРЕНИЯ БЛОКА В «БИБЛИОТЕКЕ ПОЭТА»

В малой серии «Библиотеки поэта» печатается сборник стихотворений Александра Блока, под редакцией, со вступительной статьей и примечаниями В. Н. Орлова.

В состав сборника вошло 370 стихотворений, выбранных из трехтомного собрания лирики Блока, а также такие центральные в его творчестве произведения, как «Песня Гаэтана» (из драмы

«Роза и Крест»), «Двенадцать» и «Скифы». Издательские условия не позволили включить в сборник всю законченную Блоком часть поэмы «Возмездие». Но, чтобы дать читателю хотя бы некоторое представление об этом крупнейшем и важнейшем произведении Блока, в сборник введены пять фрагментов поэмы, имеющие самостоятельное значение и в свое время опубликованные самим Блоком в качестве отдельных стихотворений.


18 „Сентиментальная прогулка" Верлэна.
19 „Завѣтный сонъ" Верлэна
—
6 марта 1897 года
20 „Изъ Ришпена — янв. 1895 г.
21 „Роса" Сюлли-Прюдома — мартъ 1895 г.
22 „Изъ стих. Верлэна — мартъ 1896 г.
23 „Сонъ" Сюлли-Прюдома — апрѣль 1897 г.
24 „Изъ Верлэна — апрѣль 1897 г.

ВИНЬЕТКА АЛЕКСАНДРА БЛОКА НА РУКОПИСИ ФРАНЦУЗСКИХ ПЕРЕВОДОВ ЕГО МАТЕРИ

Собрание М. А. Бекетовой, Ленинград.

## ПЕРЕПИСКА АЛЕКСАНДРА БЛОКА И АНДРЕЯ БЕЛОГО

Государственным Литературным музеем готовится издание переписки А. Блока и А. Белого, под редакцией, со вступительной статьей и примечаниями В. Н. Орлова.

Переписка содержит около трехсот писем обоих корреспондентов, охватывает период с 1903 по 1919 г. и имеет весьма крупное литературное значение, как один из основных документальных ис-

точников для истории русского символизма.

Переписка также полностью отражает сложные взаимоотношения Блока и Белого и дает богатый материал для их биографий.

Из всей массы писем условно можно выделить три группы, имеющие первостепенное литературно-биографическое значение.

Первую группу составляют письма за 1903—1905 гг., относящиеся ко времени наибольшего сближения обоих писателей, когда они переписывались особенно интенсивно (зачастую изо дня в день). Письма этого периода касаются, главным образом, общих вопросов философии и эстетики (разрабатывавшихся корреспондентами в духе мистических построений Вл. Соловьева) и внутренней жизни кружка московских мистиков — соловьевцев, к которым принадлежал Белый и примыкал Блок.

Вторую группу составляют письма за 1906—1908 гг., когда дружба Блока и Белого потерпела полное крушение на почве идейных расхождений и острого личного конфликта. Кроме крупного биографического значения (особенно для Блока), письма этой поры служат важным источником для истории распада символистской школы и ожесточенной полемики, разгоревшейся в кругах «декадентской» литературы в 1907 г.

С середины 1908 до середины 1910 г. Блок и Белый, порвавшие всякие отношения между собой, не переписывались вовсе.

Третья группа писем относится к периоду с августа 1910 по май 1913 г. К сожалению, в этой части переписка дошла до нас не целиком, а именно,— как можно предполагать, не сохранились полностью письма Блока за 1911 г. и вовсе исчезли его письма за 1912—1913 гг. А таких писем, судя по количеству писем Белого к Блоку за это же время, было не мало. Этот пробел лишь отчасти восполняется тремя письмами Блока, публикуемыми в книге по черновикам, случайно сохранившимся среди бумаг Блока. Но и сами по себе письма Белого за 1912—1913 гг. представляют значительный интерес как для биографии самого корреспондента, так и для характеристики той группы символистов, которая объединялась вокруг издательства «Мусагет» и журнала «Труды и Дни».

Переписка обрывается, в сущности, в мае 1913 г., ибо в дальнейшем Блок и Белый писали друг другу редко — от случая к случаю. Так, например, от 1914—1916 гг. не дошло ни одного письма, от 1916 г. — одно письмо Белого. Последние письма относятся к 1917—1919 гг.

Письма печатаются по автографам. Комментарий к ним построен, в значительной мере, на неопубликованных материалах.

## «РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ»

Один из очередных томов «Летописей Государственного литературного Музея», выходящий под редакцией Н. С. Ашукина, посвящен русским симоволистам.

Из большого количества относящихся к символистам разнообразных материалов, собранных Государственным Литературным музеем, в этом томе публикуются лишь наиболее значительные. При выборе материалов, подлежащих опубликованию, редакция не имела в виду принадлежность их наиболее видным представителям русского символизма. На ряду с видными именами (Валерий Брюсов, Александр Блок, Андрей Белый, Федор Сологуб, Иннокентий Анненский и др.), среди публикуемых материалов представлены и материалы, связанные с именами менее крупных деятелей символизма (Виктор Гофман, А. К. Закржевский, А. Кондратьев, Сергей Кречетов и др.), также имеющие значение для изучения этого литературного течения.

Все материалы, объединенные в томе, разбиты на три отдела: воспоминания, письма, произведения.

В первом отделе интересны воспоминания В. К. Станюковича о Брюсове. В. К. Станюкович учился вместе с Брюсовым в московской гимназии Креймана. В своих воспоминаниях он рассказывает

о Брюсове-ребенке, о его первых поэтических опытах, затем — о юном поэте-символисте, упорно отстаивавшем свой символистский путь, много тогда осмеиваемом. Воспоминания, в которых живо и с дружеским сочувствием нарисован облик юного поэта-символиста, явятся ценным материалом для изучения биографии и творчества Брюсова.

Не менее ценны воспоминания и Нины Петровской, писательницы, давно забытой, но в начале 900-х годов пользовавшейся некоторой известностью, как автор импрессионистических, декадентских рассказов и острых литературно-критических фельетонов и рецензий. В ее воспоминаниях, к сожалению, неоконченных, отображена ранняя эпоха русского символизма, возникновение издательства «Гриф», литературная борьба между двумя группировками символистов — грифовцами и скорпионовцами. Центральной фигурой воспоминаний Петровской является Валерий Брюсов.

«Театральные воспоминания об Александре Блоке» В. П. Веригиной дают новый и ценный материал для изучения отношения Блока к театру.

В воспоминаниях Бориса Садовского (даваемых в извлечении) зарисован ряд литературных встреч и знакомств автора. Кроме того, в этом же отделе помещена автобиография М. Волошина.

Во втором отделе публикуются письма: И. Ф. Анненского (к Н. В. Анненской, В. И. Иванову, С. Кречетову), Андрея Белого (к М. А. Бекетовой и А. Д. Бугаевой), А. Блока (к И. Ф. Анненскому, А. А. Ахматовой, Б. А. Садовскому и др.), В. Я. Брюсова (к М. В. Веселовской, А. А. Курсинскому, Б. А. Садовскому, В. И. Саитову и др.), М. А. Волошина (к И. Ф. Анненскому), В. В. Гофмана (к нему же), А. К. Закржевского (к И. А. Новикову), А. А. Кондратьева (к И. Ф. Анненскому, В. Я. Брюсову, Н. А. Попову), С. Кречетова (к И. Ф. Анненскому, И. А. Новикову, Б. А. Садовскому, Н. П. Рябушинскому), Н. И. Петровской (к Е. Л. Янтареву), Федора Сологуба (к И. Ф. Анненскому, И. А. Новикову, В. В. Розанову).

В третьем отделе публикуются: записка И. Ф. Анненского «О целях издания журнала «Аполлон», детские стихи А. Блока и драма Андрея Белого «Москва».

Отв. редактор *П. И. Лебедев-Полянский*
Зам. отв. редактора *М. Б. Храпченко*
Зав. редакцией ***И. С. Зильберштейн***

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## ОБЗОРЫ



## СООБЩЕНИЯ



## ХРОНИКА



В ТОМЕ 131 ИЛЛЮСТРАЦИЯ.

**Технич. редактор Г. Н. Шевченко.**

Корректор **Е. А. Коростелева.** Уполномоченный Главлита № Б—33751. Сданс в набор 15/VII 1937 г. Подписано к печати 19/V 1938 г. Тираж 6 000 экз. Формат бумаги 72×110 1/16. В книге 43¾ печ. листа. Печ. знаков в 1 п. л. 68 700.

Типография газ. «Правда» имени Сталина, Москва, ул. «Правды», 24.

Адрес редакции: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, тел. К 3-61-80.